Jahrbuch für Internationale Germanistik

Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 9)

Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.)

BEIHEFTE

Peter Lang

Der Begriff der Transkulturalität steht hier im Fokus. Es geht um die Verflechtung der Darstellung in verschiedenen Medien sowie um die Bedeutung mancher Orte, so des Mittelmeerraums, für die Vermittlung zwischen Kulturen.

Der neunte Band enthält Beiträge zu folgenden Themen:
- Transkulturalität der Religion in Prosatexten der Gegenwart;
- Ästhetisch-narrative Strategien der Transkulturalität in Literatur und Film;
- Strategien der Avantgarde. Kontinuitäten seit 1910;
- Der Mittelmeerraum in Pilger- und Reiseberichten als Schmelztiegel der Kulturen;
- Germanistik im Mittelmeerraum – sprachpolitische Perspektiven in Forschung und Lehre

Laura Auteri ist Ordentliche Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo und war 2015-2021 Vorsitzende der Internationalen Vereinigung für Germanistik.

Natascia Barrale ist Associate Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo.

Arianna Di Bella ist Associate Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo.

Sabine Hoffmann ist Ordentliche Professorin für deutsche Sprache und DaF-Didaktik an der Universität Palermo.

www.peterlang.com

Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Jahrbuch
für
Internationale Germanistik

Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung
für Germanistik (IVG) (Bd. 9)

Hrsg. Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann

BEIHEFTE
Band 9



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

In Verbindung mit der Internationalen Vereinigung für Germanistik



ISBN - 978-3-0343-3663-5 (Print)
ISBN - 978-3-0343-4597-2 (eBook)
ISBN - 978-3-0343-4598-9 (ePub)
DOI - 10.3726/b20293





Peter Lang Group AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2022
bern@peterlang.com, www.peterlang.com

Inhaltsverzeichnis

Transkulturalität der Religion in Prosatexten der Gegenwart

Ästhetisch-narrative Strategien der Transkulturalität in Literatur und Film

Strategien der Avantgarde. Kontinuitäten seit 1910

Der Mittelmeerraum in Pilger- und Reiseberichten als Schmelztiegel der Kulturen

Germanistik im Mittelmeerraum – sprachpolitische Perspektiven in Forschung und Lehre

Transkulturalität der Religion in Prosatexten der Gegenwart

Herausgegeben von Chiara Conterno, Isabelle Stauffer

Transkulturalität der Religion in Prosatexten der Gegenwart. Eine Einleitung

Religion und Religiosität finden gegenwärtig eine neue und unerwartete Beachtung in Medien und Öffentlichkeiten europäischer Gesellschaften. Die weltweite Politisierung von Glaubensgemeinschaften und die wichtige Rolle der Religion in Identitätsdiskursen können als Indikatoren dafür dienen, dass die Säkularisierungswelle, welche seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges viele Länder Europas erfasst hatte, nicht das Normalvorbild für die Modernisierung aller Kulturen ist, sondern ein Sonderweg (vgl. Habermas 2009: 120–121). In einem Zeitalter globaler Migration und digitaler Vernetzung kann sich auch Europa einer Revitalisierung der Religion nicht entziehen, zumal dadurch ausgelöste Probleme – religiöse Konflikte in einer pluralen Gesellschaft oder religiös motivierte terroristische Anschläge – mitten in Europa stattfinden. Das bedeutet, dass Europa sich der Herausforderung einer *postsäkularen Gesellschaft* stellen muss, in der weltliche und religiöse Gruppen ihre Beiträge zu kontroversen Themen in der Öffentlichkeit gegenseitig ernst nehmen müssen (Habermas 2009: 116–117). Auf der Ebene wissenschaftlicher Analyse muss der einfache Gegensatz von Religion und Säkularität einer komplexeren Betrachtung multipler Säkularitäten und multipler Religiositäten in transkultureller Perspektive weichen (vgl. Burchardt/Wohlrab-Sahr/Middell 2015).

Von der Literatur als einer „ausgezeichneten *Form* der Selbstbeobachtung von Gesellschaften“ (Böhme 1998: 480) müssen wir annehmen, dass sie diese Entwicklungen thematisiert. Nach religiös motivierten Anschlägen steht Religion in der Literatur unter dem doppelten Vorbehalt, dass die Religion Gewalt auslösen, aber auch überwinden oder zähmen kann (vgl. Braun 2016, 202). Insbesondere im Bereich der Missionierung wird die Verbindung von Religion und kolonialen Machtverhältnissen deutlich: So lieferten biblische Sprache und Vorstellungswelten „paradoxerweise gleichzeitig die Blaupause für koloniale Projekte und Genozide der Moderne, aber auch für antikolonialen Widerstand.“ (Burkhardt/Wiesgickl 2016: 70) Zugleich birgt die Literatur ein besonderes Potential im Umgang mit Religion: „Die *literarische* Beschäftigung mit der Religion [ist] gewissermassen *a priori* eine Wendung gegen Orthodoxie und Fundamentalismus, weil die Religion in ein ästhetisch-literarisches Spiel integriert und nicht als Hort ewiger Wahrheiten verstanden wird.“ (Hofmann 2017: 49)

Wie Georg Langenhorst und Silke Horstkotte für die deutschsprachige Literatur zeigen konnten, wenden sich seit den 1990er Jahren zahlreiche literarische Texte wieder Glaubensfragen zu (vgl. Horstkotte 2012: 267; Langenhorst 2009: 9). Sogar die jüngere Kinder- und Jugendbuchliteratur nimmt Anteil an einer „neuen Unbefangenheit religiösen Sprechens“ und eröffnet „interreligiöse Perspektiven“ (Braun 2016: 202). Sehr gut erforscht ist vor allem der Umgang mit dem Bilderreservoir des Christentums. Zugleich aber tritt in der Gegenwartsliteratur „die Religionsthematik [. . .] verstärkt in der Kombination mit Darstellungen von (kultureller) Identität, Migration, Zugehörigkeitsproblematiken und Fremdkontakt auf“ (Peters 2021: 14). Dabei erweist sich die Verbindung zwischen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und dem Islam als sehr eng, „weil sich die aus islamisch orientierten Kulturen stammenden Schriftstellerinnen und Schriftsteller [. . .], die in Deutschland geboren sind, mit [. . .] der Religion ihrer Vorfahren intensiv auseinandersetzen“ (Hofmann 2017: 49). Seit der Jahrtausendwende hat sich eine Generation von jüngeren deutschsprachigen jüdischen Schriftsteller:innen etabliert, „die in großer Selbstverständlichkeit gegenwartsbezogene jüdische Lebens- und Glaubenswelten in ihr literarisches Schreiben integrieren“ (Langenhorst 2021: 21). In ihrer langen Diasporageschichte kann die Literatur des Judentums zudem als „transkulturelles Feld“ beschrieben werden, „in dem sich Eigenes und Fremdes überkreuzen“ (Kilcher 2006: 92). Juden „ließen sich in den verschiedenen Ländern unterschiedlich schnell und in den einzelnen Gemeinden in variierenden Formen auf die Verinnerlichung von Werten, Begriffen und geschmacklichen Orientierungen jener nichtjüdischen Welt ein, deren Teil sie waren.“ (Steer 2006: 15) Primo Levi prägte für dieses jüdische Grenzgängertum zwischen Sprachen, Kulturen und Religionen als Form von Hybridität das Bild des Zentauren, eines Mischwesens (vgl. Brunner 2009: 144). Zugleich gilt es, den Bezugsrahmen über traditionelle organisierte Religionen der europäischen Religionsgeschichte hinaus auszudehnen (vgl. Renger 2019: 226). So gibt es in der Gegenwart auch verstärkt beobachtbare Interrelationen von Buddhismus oder anderen östlichen Religionen und Literatur (vgl. Renger 2019: 225).

Geprägt von den Effekten der Globalisierung und der Interkulturalität geht die Literatur der Gegenwart über Grenzen, sie nimmt am interreligiösen Dialog mit „großer religiöser Offenheit“ (Braun 2016: 199) teil. Erzählt wird häufig „aus der Zwischen-Perspektive: aus der Sicht von Figuren, die [. . .] jenseits klarer Grenzziehungen in hybriden Zwischenräumen verortet sind.“ (Catani 2018: 140) Die Identität dieser Protagonisten ist eine transkulturelle und transnationale (vgl. Catani 2018: 141). Es sind jedoch nicht nur die Figuren, sondern auch die Sprache(n) und die Poetiken dieser Texte, die transkulturell und transnational geprägt sind. Insofern können die aktuellen Auseinandersetzungen und Diskussionen um die Themen Religion, Gesellschaft und

Säkularisierung „nicht mehr nur in einem rein westlich-christlichen Kontext geführt werden, sondern müssen ‚transkulturell' werden." (Peters 2021: 17–18) Das Konzept des Transkulturellen stammt aus dem Kontext des postkolonialen Identitätsdiskurses von Fernando Ortiz (vgl. Mecklenburg 2021: 24–25), der den Begriff der Transkulturation als Gegenbegriff zu dem Konzept der Akkulturation 1940 geprägt hat. Damit wollte er zeigen, dass für die Entstehung *des Kubanischen* afrikanische, indigene und europäische kulturelle Elemente gleichbedeutend waren (vgl. Ortiz 1983: 90). Seit Anfang der 1990er Jahre wurde dieser Begriff weiterentwickelt zur Transkulturalität (vgl. Mae 2019: 316): „Ein Leitprinzip von Transkulturalität ist die Überschreitung von Grenzen; sie postuliert deshalb die Öffnung, Dynamisierung und wechselseitige Durchdringung von Kulturen." (Mae 2019: 314)

Insbesondere Wolfgang Welsch hat sich prominent in mehreren Publikationen damit beschäftigt. Er plädiert dafür, den Begriff der Interkulturalität durch den Begriff der Transkulturalität zu ersetzen und letzteren sowohl auf einer Makro- als auch einer Mikroebene zu fassen. Sein zentrales Bild für Transkulturalität ist das des Geflechts. Auf der Makroebene betont er die externe Vernetzung und den internen Hybridcharakter heutiger Kulturen durch die Globalisierung: „Zeitgenössische Kulturen sind extern denkbar stark miteinander verflochten. [. . .] Und intern sind zeitgenössische Kulturen weithin durch *Hybridisierung* gekennzeichnet." (Welsch 2012: 28) Auch auf der Mikroebene sind „[d]ie meisten unter uns [. . .] in ihrer kulturellen Formation durch mehrere kulturelle Herkünfte und Formationen bestimmt. [. . .] Die kulturelle Identität der heutigen Individuen ist eine Patchwork-Identität." (Welsch 2012: 30) Mit Michaela Holdenried ist kritisch zu hinterfragen, wie – wenn alle Kulturen hybrid sind – Fremdheitserfahrungen noch zu fassen sind (vgl. Holdenried 2022: 21). Dennoch muss diese Transkulturalität nicht zu einer kompletten Auflösung oder Homogenisierung der Kulturen führen, sondern diese sind „auf unterschiedliche Weise binnen- und außendifferenziert" (Blumenrath/Bodenburg/Hillmann/Wagner-Egelhaaf 2007: 17). Dabei unterschlägt Welsch nicht die ökonomisch-politischen Machtprozesse, die bei dieser Transkulturalisierung eine zentrale Rolle spielen: „Natürlich spielt sich der Übergang zu Transkulturalität nicht in einem machtfreien Raum ab. [. . .] Es ist in erster Linie die kapitalistische Ökonomie mit ihrer globalen Erschließung materieller und humaner Ressourcen, die zu drastischen Umstrukturierungen traditioneller Verhältnisse führt, Arm-Reich-Verteilungen verändert und Migrationsbewegungen auslöst. Der Druck politischer Herrschaft und Unterdrückung tut ein Übriges." (Welsch 2012: 36) Gabriele Dietze moniert an Welschs Transkulturalitätsbegriff Genderblindheit und plädiert für den Begriff der Intersektionalität (Dietze 2015: 40). Norbert Mecklenburg kritisiert Welsch für seine Ersetzungsbestrebungen sowie für einen zu diffusen und paradoxen Transkulturalitätsbegriff. Transkulturalität sei „kein Alternativ-,

sondern ein Komplementärbegriff zu dem der Interkulturalität" (Mecklenburg 2021: 25). Zeitgenössische Kulturen seien nicht pauschal transkulturell, sondern „heute noch mehr als früher transnational" (Mecklenburg 2021: 23). Sie haben aber Teilbereiche, wie Kunst oder Wissenschaft, die transportabel und damit transkulturell seien. Als Erstes geht Mecklenburg vom Begriff selbst aus: Da die Vorsilbe *trans* von transkulturell *quer hindurch*, *über hinaus* und *jenseits* bedeutet, sind Übergang und Bewegung konnotiert (vgl. Mecklenburg 2021: 15). Insofern sind mit *transkulturell* „Übergänge, Vernetzungen und Phänomene" gemeint, welche „einzelne oder alle Kulturen übergreifen" (Mecklenburg 2021: 13). Damit kann das Phänomen der Religion an sich schon gemeint sein, da Religion „in praktisch allen Kulturen" (Mecklenburg 2021: 15) vorkommt. Dennoch ist eine konkrete Religion, wie das Christentum, das Judentum, der Islam oder der Buddhismus, nicht an sich transkulturell, sondern verschärft und zementiert die Grenzen, die konstitutiv zu jeder Gemeinschaft und Kultur gehören: „Ihre Zeichen und Symbole, die den Zusammenhalt der Gemeinschaft nach innen verstärken, schließen die anderen aus." (Sundermeier 2003: 548) Insofern können religiöse Symbole zu „Trennungszeichen" (Sundermeier 2003: 548) werden, die dem anderen signalisieren, dass er nicht dazugehört. Gleichzeitig aber impliziert das fremde Symbol „die Aufgabe, den Raum des anderen symbolischen Universums, das sich jede Religion und jede Kultur schafft, zu erschließen. Nur so wird Verstehen möglich." (Sundermeier 2003: 548) Denn Religionen beziehen sich auch aufeinander und gehen dabei „verschiedene transkulturelle Verhältnisse miteinander ein [. . .]." (Renger 2019: 225). Durch dieses Erschließen und die gegenseitigen Bezugnahmen kann neues Wissen generiert werden (vgl. Koch 2008: 169). Die Literatur spielt bei dieser Erschließung fremder Religionen eine wichtige Rolle, indem sie ästhetische Möglichkeiten einer interreligiösen Verständigung bereitstellt (vgl. Braun 2016: 202). Insofern bildet die Literatur nicht nur Religionen ab, sondern gestaltet sie auch mit (vgl. Renger 2019: 225).

Dem von Byung-Chul Han formulierten Konzept der Hyperkulturalität, einer individuellen Zusammenstellung von Identitäten aus einem hyperkulturellen Fundus von Lebensformen und -praktiken fehlt „die Emphase der Grenzüberschreitung" (Han 2005: 59). Auch hat es „wenig Erinnerung [. . .] an die Herkunft, Abstammung, Ethnien oder Orte." (Han 2005: 59) Gerade aber im Umgang mit Religion legen die Texte Annäherungen, Befremdungen, Abgrenzungen und Ausschluss offen. Sie leisten Erinnerungs- und Aneignungsarbeit. Erst dort, wo sie sich von der Religion verabschieden, werden sie hyperkulturell.

Die Publikation wendet sich dem transkulturellen Vergleich verschiedener literarischer Thematisierungen von Religionen zu, und zwar auf zwei Ebenen. Zum einen soll das transkulturelle Spannungsfeld von Christentum, Islam, Judentum und Buddhismus diskutiert werden, das in der

deutschsprachigen Gegenwartsliteratur thematisiert wird. Zum anderen werden französische Texte einbezogen, um die europäische Dimension dieses Spannungsfeldes aufzuzeigen. Anhand exemplarischer Konstellationen transkulturellen Umgangs mit Religion der Gegenwartsliteratur werden Formen und Funktionen der religiösen Bezugnahmen in den literarischen Texten hinsichtlich des verschiedenen religiösen und kulturellen Umfelds miteinander verglichen.

Die Transkulturalität vom Jenseitsräumen untersucht *Veronika Born* anhand von Sibylle Lewitscharoffs Roman *Das Pfingstwunder* sowie von Sibylle Lewitscharoffs und Heiko Michael Hartmanns Gespräch *Warten auf: Gericht und Erlösung*. Dabei erweisen sich Lewitscharoffs Jenseitsräume als postmoderne Relektüren von Dantes *Divina Commedia,* die für Personen unterschiedlichen Glaubens offen sind und in denen verschiedene Religionen und Konfessionen diskutiert werden. Der Beitrag von *Daniel Kazmeier* zeigt, dass die transkulturelle Signatur von Dimitré Dinevs und Emmanuel Carrères Texten darin besteht, Elemente der christlichen Überlieferung vor dem je spezifischen sprachlich-kulturellen Hintergrund des deutschen bzw. französischen Sprachraums und der inneren Transkulturalität ihrer Figuren poetisch zu bearbeiten. *Christoph Gellner* behandelt Autor:innen mit (trans-) kulturellen Mehrfachzugehörigkeiten, wie Feridun Zaimoğlu, Navid Kermani und Zafer Şenocak, die Innensichten gelebter muslimischer Glaubenspraxis jenseits von Säkularismus und Islamismus vermitteln. Vor dem Hintergrund einer postkolonialen und transkulturellen Perspektive lotet *Ludmila Peters* in Ilija Trojanows Roman *Der Weltensammler* Kritik am Säkularisierungsdiskurs und eine – allerdings nur scheinbare – poetische Utopie der Offenheit aus. Anhand von Meral Kureyshis Roman *Elefanten im Garten* und Navid Kermanis Mediationen *Ungläubiges Staunen*, die beide vom Islam auf das Christentum blicken, zeigt *Isabelle Stauffer* die dynamische Verschränkung von Fremdem und Eigenem an diesen beiden Religionen vor dem Hintergrund zirkulärer Migration und natio-kulturellen Mehrfachzugehörigkeiten. *Lisa Baumgartner* skizziert an Nava Ebrahimis Erzählung *Der Cousin*, die auf vielfältige Weise die Themen Migration, Identität und Anpassung behandelt, die innere Transkulturalität der Figuren und die transkulturelle Verständigungsmöglichkeit des Tanzes. Mit Kamel Daouds Roman *Zabor ou les Psaumes* stellt *Christiane Dätsch* die transkulturelle Poetologie eines Autors in den Mittelpunkt, der eine *littérature engagée* schreiben möchte, die sowohl eine Aktivierung der Leserschaft intendiert als auch eine Reflexion kultureller Einflüsse auf die algerische Identität leistet. Die poetologisch-ästhetischen Räume der kulturellen Übersetzung und die Etablierung neuer Narrative im Sinne des postmigrantischen Paradigmas untersucht *Saniye Uysal Ünalan* an Zafer Şenocaks Texten. *Chiara Conterno* behandelt mit Miriam Presslers *Nathan und seine Kinder*, der Lessings Drama *Nathan der Weise* aufgreift, ein

aufschlussreiches Beispiel von Transkulturalität der Religion in der Jugendliteratur der Gegenwart. Mit Alfred Bodenheimers Kriminalromanen zeigt *Gerhard Langer* die enge transkulturelle Verflechtung von jüdischen Menschen innerhalb der Schweiz und eine zunehmend kritischere Sicht auf das Leben in Europa, die mit dem vermehrten Antisemitismus zu tun hat. *Martina Wagner-Egelhaaf* stellt an Stephan Thomes Roman *Gott der Barbaren,* der die Rolle der Religion im Kontext von Kolonisierung und christlicher Mission beleuchtet, heraus, wie jedes Verstehen neue kulturelle Missverständnisse erzeugt und Mimikry als Strategie des Minimalkonsenses im transkulturellen Geschehen erscheinen kann.

Isabelle Stauffer

Bibliographie

Blumenrath, Hendrik/Bodenburg, Julia/Hillman, Roger/Wagner-Egelhaaf, Martina: Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film. Münster: Aschendorff, 2007.

Böhme, Hartmut: Zur Gegenstandsfrage der Germanistik und der Kulturwissenschaften. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 42 (1998), S. 476–485.

Braun, Michael: Gegenwartsliteratur, Postmoderne. In: Daniel Weidner (Hg.): Handbuch Literatur und Religion. Stuttgart: Metzler, 2016, S. 199–203.

Brunner, Maria M.: Das literarische Werk Primo Levis; Mythen des Judentums, Bibelparodie, Laizismus und Interkulturalität. In: Ernest W. B. Hess-Lüttich (Hg.): Der Gott der Anderen. Interkulturelle Transformationen religiöser Traditionen. Frankfurt am Main u. a.: Lang 2009, S. 127–145.

Burchardt, Marian/Wohlrab-Sahr, Monika/Middell, Matthias (Hg.): Multiple Secularities beyond the West: Religion and Modernity in the Global Age. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015.

Burkhardt, Stefanie/Wiesgickl, Simon: Postkolonialismus. In: Daniel Weidner (Hg.): Handbuch Literatur und Religion. Stuttgart: Metzler, 2016, S. 69–74.

Catani, Stephanie: Überall |Nicht |Zu Hause. Transkulturelle Verhandlungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Adrianna Hlukhovych u. a. (Hg.): Kultur und kulturelle Bildung: Interdisziplinäre Verortungen – Lehrerinnen- und Lehrerbildung – Perspektiven für die Schule. Bamberg: University of Bamberg Press, 2018, S. 139–156.

Dietze, Gabriele: Intersektionalität und Hegemonie(selbst)kritik. In: Wolfgang Gippert u. a. (Hg.): Transkulturalität. Gender- und bildungspolitische Perspektiven. Bielefeld: transcript, 2015, S. 27–44.

Habermas, Jürgen: Zwischen Naturalismus und Religion. Philosophische Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.

Han, Byung-Chul: Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung. Berlin: Merve, 2005.

Hofmann, Michael: „Islam“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Zafer Senocak, Navid Kermani, Sherko Fatah. In: Corinna Caduff, Ulrike Vedder (Hg.): Gegenwart schreiben: zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015. Paderborn: Fink, 2017, S. 49–59.
Holdenried, Michaela: Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler, 2022.
Horstkotte, Silke: Poetische Parusie: Zur Rückkehr der Religion in die Gegenwartsliteratur. In: Norbert Otto Eke, Stefan Elit (Hg): Deutschsprachige Literatur(en) seit 1989. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 131 (2012), S. 265–282.
Kilcher, Andreas: Judentum. In: Daniel Weidner (Hg.): Handbuch Literatur und Religion. Stuttgart: Metzler, 2016, S. 92–100.
Koch, Gertraud: Transkulturalisierung als Paradigma kulturwissenschaftlicher Wissens- und Innovationsforschung. In: Gertraud Koch (Hg.): Transkulturelle Praktiken. Empirische Studien zu Innovationsprozessen. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2008, S. 155–173.
Langenhorst, Georg: „Ich gönne mir das Wort Gott“. Gott und Religion in der Literatur des 21. Jahrhunderts. Freiburg im Breisgau u. a.: Herder, 2009.
Langenhorst, Georg: Altes Testament und moderne Literatur. Motive, Stoffe, Figuren, Formen. Stuttgart 2021.
Mae, Michiko: Transkulturalität. Ein neues Paradigma in den Kulturwissenschaften, der Geschlechterforschung und darüber hinaus. In: Beate Kortendieck, Birgit Riegraf, Katja Sabisch (Hg.): Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019, S. 313–322.
Mecklenburg, Norbert: Die Interköpfe und die Transköpfe. Interkulturalität und Transkulturalität in kulturtheoretischer und literaturwissenschaftlicher Sicht. In: Martin Engelbrecht, Gabriela Ociepa (Hg.): Transkulturalität/Interkulturalität. Konzepte, Methoden, Anwendungen. Berlin: Peter Lang, 2021, S. 11–27.
Ortiz, Fernando: Contrapuento cubano del tabaco y azucar [1940]. La Habana: Editorial de Ciencitas Sociales, 1983.
Peters, Ludmila: Religion als diskursive Formation. Zur Darstellung von Religion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld: transcript, 2021.
Renger, Almut-Barbara: Schwer erleuchtet – moderner Buddhismus, transkulturelle Verflechtungen und populäre Erzählliteratur. In: Wolfgang Braungart, Joachim Jacob, Jan-Heiner Tück (Hg.): Literatur/Religion. Bilanz und Perspektiven eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin: Springer, 2019, S. 221–249.
Steer, Martina: Einleitung. Jüdische Geschichte und Kulturtransfer. In: Wolfgang Schmale, Martina Steer (Hg.): Kulturtransfer in der jüdischen Geschichte. Frankfurt am Main/New York: Campus, 2006, S. 10–22.
Sundermeier, Theo: Religion und Fremde. In: Alois Wierlacher (Hg.): Handbuch interkulturelle Germanistik. Stuttgart: Metzler, 2003, S. 547–552.
Welsch, Wolfgang: Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat (Hg.): Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität. Bielefeld: transcript, 2012, S. 25–40.

Die Transkulturalität der Jenseitsräume bei Lewitscharoff und Lewitscharoff/Hartmann

Veronika Born (Eichstätt)

1. Einleitung

Gegenwärtige Jenseitserzählungen hängen mit der „Renaissance des Religiösen“ in der Gegenwartsliteratur und dem ebenfalls mehr Aufmerksamkeit erhaltenden Themenfeld von Sterben und Tod zusammen (vgl. Stauffer 2018: 15). Die 2013 mit dem Büchner-Preis ausgezeichnete Schriftstellerin Sibylle Lewitscharoff befasst sich in ihren Werken wiederholt mit dem Jenseits, so dass sie als „Jenseits-Expertin“ (Stauffer 2022: 212) gelten kann. Im Folgenden werden ihr für den Deutschen Buchpreis nominierter Roman *Das Pfingstwunder* (2016) und das gemeinsam mit dem Juristen und Schriftsteller Heiko Michael Hartmann verfasste Gespräch *Warten auf: Gericht und Erlösung* (2020) eingehender betrachtet. Die dargestellten Jenseitsräume werden auf ihre Transkulturalität untersucht; die mit „Transkulturalität“ gemeinten „Durchdringungen und Verflechtungen der Kulturen“ (Welsch 2012: 29) erfassen alle kulturellen Dimensionen (vgl. Welsch 2012: 29), also auch die Religion. Bei der Analyse wird den Fragen nachgegangen, wie inklusiv der Himmel in *Das Pfingstwunder* ist und ob diese Inklusivität in *Warten auf: Gericht und Erlösung* wieder zurückgenommen wird.

2. Das Pfingstwunder

Bei der Abbildung auf dem Umschlag von *Das Pfingstwunder* handelt es sich um eine Collage von Lewitscharoffs 2019 verstorbenem Ehemann Friedrich Meckseper.[1] Sie trägt den Titel *Collage Pfingstwunder* und ist 1984 unter Verwendung eines Details aus El Grecos Gemälde *Die Ausgießung des Heiligen Geistes* entstanden. Der Bildausschnitt ist gespiegelt worden. Das erinnert

1 Meckseper hat auch Materialien zu den beiden Fortsetzungen von Lewitscharoffs Erzählung *Pong* (1998) − *Pong redivivus* (2013) und *Pong am Ereignishorizont* (2017) − beigesteuert (vgl. Rüdenauer/Stauffer 2020).

an die *Divina Commedia*: Im 19. Gesang des *Inferno* wird beschrieben, was Geistlichen widerfährt, die ihr Amt missbraucht haben. Gemäß dem in der *Divina Commedia* vorherrschenden Prinzip des „contrapasso“, bei dem Strafe und Vergehen in symbolischer Weise übereinstimmen, werden Päpste, auf die das zutrifft, durch Flammen an ihren emporgereckten Fußsohlen gequält (vgl. Alighieri 2019: 258–271). Dadurch werden sie zu Gegenstücken zu den Aposteln, auf deren Köpfen sich die Feuerzungen des Heiligen Geistes niedergelassen haben; in *Das Pfingstwunder* ist von der „Verkehrung des Pfingstwunders“ (Lewitscharoff 2018: 193) die Rede. Allerdings ist das für die Collage verwendete Gemäldedetail nicht um 180 Grad gedreht und somit auf den Kopf gestellt, sondern nur von links nach rechts gespiegelt worden. Das indiziert, dass in *Das Pfingstwunder* zwar ebenfalls ein Pfingstereignis in veränderter Form stattfindet, aber dieses dabei nicht in sein Gegenteil verkehrt wird.

In *Das Pfingstwunder* fungiert der Romanistik-Professor Gottlieb Elsheimer als autodiegetischer Erzähler und rekapituliert einen 2013 in Rom stattgefundenen internationalen Dante-Kongress. Er ist der Einzige der Teilnehmenden, der nicht infolge eines wie eine Verschmelzung von Pfingsten und Himmelfahrt wirkenden Ereignisses verschwunden ist.

Die Kongressteilnehmenden tagen „auf dem Aventin, im großen Saal der Malteser, [. . .] mit Blick auf den Petersdom“ (Lewitscharoff 2018: 18). Die Räumlichkeiten weisen in zweierlei Hinsicht auf das bevorstehende Ereignis voraus: Zum einen werden sie von Elsheimers Kollegin Fiammetta Bartoli organisiert. Der italienische Vorname „Fiammetta“ bedeutet „Flämmchen“ – in ihm klingt also das Pfingstereignis an (so auch Tück 2018: 25). Zum anderen ist der Tagungsort von einem Garten umgeben, der wiederholt zu einem „Paradiesgarten“ (Lewitscharoff 2018: 31) stilisiert wird.

Die Anzahl der an dem Kongress teilnehmenden Wissenschaftler:innen deckt sich mit der Anzahl der Romankapitel und somit auch mit der Anzahl der Gesänge, die der erste Teil der *Divina Commedia*, *Inferno*, umfasst. 33 von ihnen verschwinden. Die Zahl 33 korrespondiert wiederum mit der Anzahl der Gesänge des zweiten und dritten Teils der *Divina Commedia*, *Purgatorio* und *Paradiso* (vgl. Lewitscharoff 2018: 32 f.). Die Wissenschaftler:innen stammen aus 16 verschiedenen Ländern: sechs von ihnen kommen aus Deutschland, fünf aus Italien, vier aus Österreich, jeweils zwei aus China, Frankreich, Großbritannien, der Schweiz und den USA sowie jeweils eine Person aus Argentinien, Griechenland, Israel, Japan, Polen, Russland, Schweden, Südkorea und der Türkei (vgl. Lewitscharoff 2018: 29 f.).

Neben den 33 Wissenschaftler:innen verschwinden der durch sein Verhalten als „Metakommentar“ (Reichwein 2016) fungierende Jack Russell Terrier eines US-amerikanischen Kongressteilnehmers und drei Angehörige des Personals: eine Äthiopierin und zwei Italiener. Das Verschwinden der drei

Angestellten erinnert Elsheimer daran, dass in der *Divina Commedia* drei wilde Tiere und drei himmlische Frauen eine Rolle spielen (vgl. Lewitscharoff 2018: 33).

Während des Kongresses nehmen Elsheimer und seine Kolleg:innen die *Divina Commedia* Gesang für Gesang durch und vollziehen dadurch Dantes Reise durch *Inferno* und *Purgatorio* nach – die Vorträge, die sich nur mit dem *Paradiso* befassen, können wegen des Ereignisses nicht mehr gehalten werden. Die Wissenschaftler:innen werden dabei selbst zu Jenseitswanderer:innen (vgl. dazu auch Małyszek 2018: 109). Bei ihrer Beschäftigung mit der *Divina Commedia* berücksichtigen sie unter anderem auch transkulturelle Aspekte wie Dantes Einflüsse, unter denen sich auch islamische befinden, oder Anknüpfungsmöglichkeiten aus ihren eigenen Kulturkreisen.

Die Auseinandersetzung mit der *Divina Commedia* wird zum „Sprungbrett" (Lewitscharoff 2018: 17). Infolge eines Vortrags, der den Vergleich von deutschen Konzentrations- und Gefangenenlagern mit Dantes *Inferno* zum Gegenstand hat, kommt unter den betroffenen Zuhörenden „eine völlig konträre Stimmung auf" (Lewitscharoff 2018: 77). Sie springen auf und reden „in Zungen" (Lewitscharoff 2018: 77). Erst sprechen sie in ihren eigenen Sprachen und fangen an, die ihnen zunächst fremden Laute aus den anderen Sprachen zu verstehen, dann verschieben sich die verschiedenen Sprachen zunehmend ineinander. Es entwickelt sich ein „gemischte[s] Idiom" (Lewitscharoff 2018: 331), in das auch „Töne, die den Tieren abgehorcht sind" (Lewitscharoff 2018: 332), und „Klänge [. . .], die [. . .] Dinge von sich geben" (Lewitscharoff 2018: 333), Eingang finden. „[E]ntflammt [. . .] von Dante" (Lewitscharoff 2018: 334) beginnen die eine Verschönerung erfahrenden Wissenschaftler:innen, Verse aus der *Divina Commedia* zu rezitieren und nachzustellen. Die das Pfingstfest einläutenden Glocken des Petersdoms geben den geheimen Takt des „tumultuarische[n] Sprachsalat[s]" (Lewitscharoff 2018: 335) vor. Ein nicht zu beschreibender Ton bringt die Stimmen zeitweise zum Verstummen. Einer der Teilnehmenden identifiziert ihn als *Aleph*, den „sagenhafte[n] Buchstabe[n], in dem sich Gottes versammelte Schöpfungskraft birgt" (Lewitscharoff 2018: 337). Der Ursprung des Tons bleibt unklar. In seiner Folge sprechen die Teilnehmenden zunächst in ihren Muttersprachen und werden von den anderen verstanden, dann mischen sich ihren eigenen Sprachen „Laute, Silben, manchmal ganze Wörter aus anderen Sprachen" (Lewitscharoff 2018: 339) bei, die „den Sätzen einen erweiterten Sinn" (Lewitscharoff 2018: 339) verleihen. Laute von Tieren und Geräusche von Gegenständen finden sich nicht mehr darunter, so dass der Eindruck verstärkt wird, dass der als *Aleph* erachtete Ton ordnungsstiftend wirkt. Anders als bei dem ursprünglichen Pfingstereignis fällt also nicht jeder beteiligten Person „eine ih[r] bisher unbekannte Sprache" (Lewitscharoff 2018: 339) zu; stattdessen entwickelt sich eine hybride Form des Sprechens. Im Gegensatz

zu den Aposteln erhalten die Teilnehmenden auch keinen Auftrag. Nachdem einer von ihnen die letzten Verse des *Paradiso* rezitiert hat, öffnen sie die Fenster und fliegen nach oben davon. Das Sprechen der Davonfliegenden scheint in das Singen des Chorals *Te lucis ante terminum* überzugehen.

Die verschiedenen Sprachen werden wie die letzten Sätze des Romans – das Geflüster einer alten Dame, die Elsheimer für eine Beobachterin des Vorgangs hält – kursiviert und weitgehend unübersetzt wiedergegeben; während das neue Pfingstereignis Einheit unter den Beteiligten stiftet, werden die Leser:innen des Romans davon – abhängig von ihren Fremdsprachenkenntnissen – mehr oder weniger stark ausgenommen.

Lewitscharoffs Betonung der Offenheit des Endes (vgl. Tück 2018: 40) deckt sich mit der für gegenwärtige Jenseitsliteratur typischen „Unsicherheit in Sachen Religion" (Stauffer 2018: 25). Dennoch legen die Tatsachen, dass das Ereignis Pfingsten und Himmelfahrt „amalgamiert" (Rüdenauer/Stauffer 2020) in sich vereint und an das Nachvollziehen von Dantes Jenseitsreise durch *Inferno* und *Purgatorio*[2] anschließt, nahe, dass die Kongressteilnehmenden in den Himmel gelangen.

Mit der *Divina Commedia* nimmt *Das Pfingstwunder* auf einen bis heute prägenden Text für Jenseitsbilder Bezug (vgl. Stauffer 2018: 9). Zugleich kommt ihm eine Kontrastfunktion zu: Ehebruch begehende, als geizig geltende und nicht-heterosexuelle Kolleg:innen Elsheimers, die sich bei Dante im *Inferno* wiedergefunden hätten, haben an dem Flug teil. Genauso verhält es sich mit den Teilnehmenden, die nicht dem christlichen Glauben angehören: Während Dantes *Paradiso* bloß Christ:innen offensteht, befinden sich unter den Davonfliegenden ein Jude, ein Muslim sowie diverse Anders- und Nichtgläubige aus verschiedenen Teilen der Erde. Auch der Jack Russell Terrier darf mit, wohingegen Hunde bei Dante nur in Vergleichen vorkommen und im *Paradiso* keine Tierseelen anzutreffen sind (vgl. Lewitscharoff 2018: 325). Der Ort, an den Elsheimers Kolleg:innen und die Angehörigen des Personals gelangen, ist somit weitaus inklusiver als das von Dante geschilderte *Paradiso*. Isabelle Stauffer resümiert treffend: „Anders als noch bei Dante dürfen alle in den Himmel" (Rüdenauer/Stauffer 2020). Lewitscharoff unterstreicht seine transkulturelle Dimension, indem sie sein Erreichen als Folge des Singens „d[es] Lied[es] der Verständigung über Grenzen und Kontinente hinweg" (Tück 2018: 40) begreift. Insofern weist der von ihr entworfene Jenseitsraum utopische Züge auf. Da *Das Pfingstwunder* in der Tradition der Dante-Rezeption steht und diese fortschreibt, aber die Jenseitsdarstellung durch die größere Inklusivität zugleich reflektiert, abändert und umkehrt, könnte man den Roman als

2 Die dadurch erfolgende Verschiebung des Jenseits ins Diesseits ist eine weitere wesentliche Tendenz gegenwärtiger Jenseitsliteratur (vgl. Stauffer 2018: 23 f.).

postmoderne Relektüre der *Divina Commedia* betrachten (zum postmodernen Roman vgl. Rohde 2010).

3. Warten auf: Gericht und Erlösung

Während die Ereignisse in *Das Pfingstwunder* in einen Flug kulminieren, setzt das Geschehen in *Warten auf: Gericht und Erlösung* infolge eines Flugs ein. Dieser ist jedoch missglückt. Das Werk, dessen Titel an Samuel Becketts Drama *Warten auf Godot* erinnert, trägt den Untertitel *Poetischer Streit im Jenseits*. Wie Elmar Schenkel in seiner Rezension in der *FAZ* feststellt, greifen Hartmann und Lewitscharoff darin „die Tradition des literarischen Totengesprächs" (2020) wieder auf und lassen zwei Verstorbene miteinander in Dialog treten. Eine Frau und ein Mann, die einander nicht kennen, sterben bei einem Flugzeugabsturz. Sie finden sich körperlos und zunächst ausschließlich auf ihre Stimmen und ihre auditiven Wahrnehmungsfähigkeiten reduziert an einem unbestimmten Ort im Jenseits wieder.[3] Lewitscharoff konstatiert, dass die beiden „sozusagen noch nicht aussortiert in eine [sic] der drei klassischen Aufbewahrungsorte" (Weyh 2020) seien. Während es sich bei der Frau um eine Christin handelt, mutet der Mann wie ein Agnostiker oder Atheist an und zwischen ihnen entwickelt sich ein mit kulturellen Referenzen unterfüttertes Streitgespräch über Glauben und Jenseits; das Druckbild des Textes wechselt mit den Stimmen: die Stimme der Frau wird in Serifenschrift wiedergegeben, die des Mannes in serifenloser Schrift.

Die Frau führt sich mit ihrem Namen Gertrud Severin, geborene Herzsprung, und ihrer Biographie ein. Der Mann bleibt hingegen namenlos und man erfährt erst gegen Ende des Gesprächs, dass er eine Ehefrau und Kinder gehabt hat und in Nizza einen akademischen Vortrag vor internationalem Publikum hätte halten sollen.

Gertrud entwickelt die Fähigkeit, vorbeihuschende andere Seelen zu sehen und mit ihnen in Kontakt zu treten. Obwohl ihr Gesprächspartner sie irgendwann offenbar auch hören kann, tut er sie als Einbildungen Gertruds ab. Gertrud verspürt zunehmend das Bedürfnis, sich den vorbeiziehenden Seelen anzuschließen. Ähnlich wie in *Das Pfingstwunder* geht der Aufbruch mit Musik einher: Gertrud singt zwar nicht, aber sie vernimmt Musik. Schließlich wird sie von einer Gestalt abgeholt, die sich ihr als „dein Tödlein" (Lewitscharoff/Hartmann 2020: 203) vorstellt. Der Mann bleibt – wie Elsheimer – allein

3 Isabelle Stauffer verweist auf die Ähnlichkeit der Jenseitsräume in *Warten auf: Gericht und Erlösung* und Lewitscharoffs Roman *Von oben* (2019) (vgl. 2022: 213).

zurück und *Warten auf: Gericht und Erlösung* schließt mit dem Ende seines Vortrags.

Im Rahmen des Streitgesprächs macht der Mann auf die Hybridität des globalen Christentums aufmerksam. Seiner Ansicht nach gibt es zahlreiche christliche Götter, da die christliche Vorstellung von Gott je nach Zeit, Ort und christlicher Konfession variiert, und er verweist darauf, dass es mehr als zweitausend christliche Konfessionen gibt (vgl. Lewitscharoff/Hartmann 2020: 90 f.). Laut Isabelle Stauffer wird die Transkulturalität der Religion auf das Christentum projiziert, so dass man mit Wolfgang Welsch vom „internen Hybridcharakter der christlichen Kultur" (2022: 215) sprechen könnte.

Ferner zeigt der Mann Parallelen zwischen dem Jüngsten Gericht und dem altägyptischen Totengericht auf und stellt ihnen die östlichen Religionen und deren Nirwana gegenüber (vgl. Lewitscharoff/Hartmann 2020: 47).

Gertrud verharrt hingegen lieber in ihrem eigenen Kulturkreis. Die Vorstellungen von Wiedergeburt und Nirwana haben stets „sonderbar, im Grunde albern" (Lewitscharoff/Hartmann 2020: 47) auf sie gewirkt. Dazu passt, dass sie auf „die gnadenreiche Aufnahme und eine weitere Transformation der Existenz" (Lewitscharoff/Hartmann 2020: 175 f.) hofft, aber unter zweiterer nicht die Wiedergeburt versteht und diese kategorisch für sich ausschließt. Vor allem die Verwestlichung östlicher Religionen missfällt ihr (vgl. Lewitscharoff/Hartmann 2020: 96). Indem diese thematisiert wird, wird „eine transkulturelle Dimension von Religion" (Stauffer 2022: 215) in dem Streitgespräch erkennbar.

In Hinblick auf die Inklusivität des in *Warten auf: Gericht und Erlösung* beschriebenen Jenseitsraums sind Gertruds Gespräche mit den vorbeiziehenden Seelen aufschlussreich.[4] So offenbart ihre Unterhaltung mit zwei Pariserinnen, dass auch dort eine Art Pfingstereignis stattgefunden hat. Als Gertrud sich erkundigt, wieso die Pariserinnen hervorragend Deutsch sprechen, entgegnet eine der beiden ihr, dass sie kein Wort Deutsch spreche. Erläuternd fügt sie hinzu: „Die babylonische Sprachwirrnis ist bei uns aufgehoben, aber jeder darf es sich weiterhin in seiner Sprache gemütlich machen" (Lewitscharoff/Hartmann 2020: 100). Ihre Freundin führt das Ganze weiter aus: „Hier spricht jeder in seiner Sprache und hört die Stimmen der anderen auch in seiner Sprache, obwohl er früher kein Wort davon verstanden hätte" (Lewitscharoff/Hartmann 2020: 100). Diese Erklärung zeigt, dass die Aufhebung der babylonischen Sprachverwirrung in *Warten auf: Gericht und Erlösung* etwas anders als in *Das Pfingstwunder* funktioniert: Die Teilnehmenden des Dante-Kongresses hören die Stimmen der anderen offenbar nicht in ihren

4 Die Gesprächsbeiträge der Seelen sind – wie in Lewitscharoffs Roman *Consummatus* (2006) – in Graudruck gehalten und zudem kursiviert (vgl. Stauffer 2022: 215).

eigenen Sprachen – sie werden in dem Roman unübersetzt wiedergegeben.[5] In Gertruds Gesprächen mit den Seelen erfolgt hingegen ein Übersetzungsvorgang. So können auch die Leser:innen von *Warten auf: Gericht und Erlösung* den Unterhaltungen folgen und werden nicht aufgrund potentiell fehlender Fremdsprachenkenntnisse davon ausgeschlossen.

Eine Ausnahme bildet ein Gespräch, an dem Samuel Beckett beteiligt ist: Als der irische Schriftsteller auf Bitten anderer Seelen Verse aus seinem Gedicht *Enueg I* rezitiert, werden diese im englischen Original wiedergegeben. Eine mögliche Begründung dafür gibt er bei seiner Vorstellung selbst: „Der mit den wachsamen Möwen, die auf Deutsch etwas seltsam klingen" (Lewitscharoff/Hartmann 2020: 186). Womöglich ist der seltsame Klang der deutschen Übersetzung ausschlaggebend dafür, dass sie ausbleibt.

Die Pariserinnen, die Gertrud auf die Aufhebung der babylonischen Sprachverwirrung aufmerksam machen, geben noch in weiterer Hinsicht Aufschluss über die Inklusivität des Jenseitsraums: Im Laufe ihrer Unterhaltung mit Gertrud wird impliziert, dass die beiden nicht-heterosexuell und ein Paar sind.[6] Daher liegt die Vermutung nahe, dass nicht-heterosexuelle Menschen auch in dem Jenseitsraum in *Warten auf: Gericht und Erlösung* willkommen sind.

Als Gertrud sie fragt, mit welchen berühmten Personen sie im Jenseits Bekanntschaft gemacht haben, führen sie Chateaubriand, Goethe, Flaubert, Rilke, Raimond Roussel und Marilyn Monroe an und ergänzen: „Asiaten und Afrikaner sind natürlich auch darunter" (Lewitscharoff/Hartmann 2020: 102). Diese Ergänzung deckt sich jedoch nicht mit der Erfahrung, die Gertrud macht. Im Rahmen ihres Gesprächs mit Samuel Beckett, Alexander Moritz Frey, Carson McCullers, Edith Sitwell, Marie-Luise Fleißer, Felisberto Hernández und Raymond Queneau stellt sie die Frage: „Wie kommt es, dass sich in Ihrer Gruppe nur Schriftsteller aufhalten, zumal solche, die in den westlich orientierten Ländern lebten. Kein Chinese, kein Afrikaner, kein Japaner dabei. Wie erklären Sie sich das?" (Lewitscharoff/Hartmann 2020: 190).

Alexander Moritz Freys Antwort zeigt, dass die Seelen das selbst nicht wissen: „Wir haben uns das auch schon gefragt. Es ist sehr, sehr seltsam. Eine kluge Antwort darauf scheint es nicht zu geben. Wir kennen sie jedenfalls nicht" (Lewitscharoff/Hartmann 2020: 190).

5 Da Elsheimer an der Aufhebung der babylonischen Sprachverwirrung teilhat, ist das Ausbleiben der Übersetzung nicht dem Unvermögen des autodiegetischen Erzählers geschuldet, das Gesagte zu verstehen.

6 Eine von ihnen bezeichnet sowohl sich selbst und die andere Pariserin als auch sich selbst und die bisexuelle Josephine Baker als „Freundinnen" (vgl. Lewitscharoff/Hartmann 2020: 100 f.); bei „Freundin" handelt es sich um eine gängige Selbstbezeichnung lesbischer Frauen Anfang des 20. Jahrhunderts (vgl. dazu etwa Claus 1989).

An späterer Stelle kommt Gertrud in ihrer Unterhaltung mit dem namenlos bleibenden Mann erneut auf dieses Thema zu sprechen: „Weshalb konnte ich bisher nur mit Seelen sprechen, die unserem Kulturkreis entstammen? Warum nicht mit Buddhisten, Taoisten, und was es sonst noch alles geben mag? [. . .] Gibt es hier oben eine strikte religiöse Kohortentrennung?" (Lewitscharoff/Hartmann 2020: 198). Die Abwesenheit von Seelen aus nicht-westlichen Kulturen, die nicht vom Christentum geprägt worden sind, wird also thematisiert und bis zu einem gewissen Grad problematisiert. Auffällig dabei ist die Ausklammerung der anderen beiden abrahamitischen Religionen, des Judentums und des Islams. Aufgrund der Aussage der zwei Pariserinnen, die mit Asiaten und Afrikanern Bekanntschaft gemacht haben wollen, bleibt unklar, ob es sich lediglich um ein individuelles Erleben Gertruds und der Gruppe von Schriftsteller:innen handelt und anderswo in dem Jenseitsraum sehr wohl Angehörige nicht-westlicher Kulturen anzutreffen sind. Isabelle Stauffer zufolge kann die kulturelle und damit auch religiöse Homogenität des Jenseits gemäß dem unnatürlichen Erzählen nach Jan Alber als „Abbildung des – gläubigen und kulturell homogenen – Innenlebens" (2022: 215) Gertruds interpretiert werden.

4. Fazit

Im Vergleich zu *Das Pfingstwunder*, in dem Personen aus 17 verschiedenen, auch nicht-westlich orientierten Ländern unterschiedlichen Glaubens gemeinsam eine Jenseitsreise antreten, mutet der in *Warten auf: Gericht und Erlösung* geschilderte Jenseitsraum weitaus weniger inklusiv an. Zwar wird die babylonische Sprachverwirrung beide Male aufgehoben, doch im Gespräch entsteht keine hybride Form des Sprechens und der Fokus des Textes liegt auf Angehörigen des westlichen Kulturkreises. Resümierend lässt sich festhalten, dass die Transkulturalität des Jenseitsraums in *Das Pfingstwunder* in *Warten auf: Gericht und Erlösung* zum Teil wieder zurückgenommen zu werden scheint. Weist das Jenseits im Roman ein utopisches Moment der Völkerverständigung auf, spiegelt es im Gespräch die kulturell homogenen Auffassungen der Protagonistin wider.

Bibliographie

Alighieri, Dante: La Commedia. Die Göttliche Komödie. Inferno/Hölle. Italienisch/Deutsch. Band 1. Nach der Übersetzung von Hartmut Köhler mit einem Nachwort hg. von Ludger Scherer. Stuttgart: Reclam, 2019.

Claus, Doris: Wenn die Freundin ihrer Freundin lila Veilchen schenkt. Zum Selbstverständnis lesbischer Frauen am Anfang des 20. Jahrhunderts. In: Irmgard Roebling (Hg.): Lulu, Lilith, Mona Lisa. . . Frauenbilder der Jahrhundertwende. Pfaffenweiler: Centaurus, 1989 (= Frauen in Geschichte und Gesellschaft, Band 14), S. 19–31.

Lewitscharoff, Sibylle: Das Pfingstwunder. Roman. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch, 2018.

Lewitscharoff, Sibylle/Hartmann, Heiko Michael: Warten auf: Gericht und Erlösung. Poetischer Streit im Jenseits. Freiburg i. Br.: Herder, 2020.

Małyszek, Tomasz: Das Unaussprechliche in Sibylle Lewitscharoffs Roman Das Pfingstwunder. In: Agnieszka K. Haas (Hg.): Manifestationen des Unaussprechlichen. (Un)mögliche Welt- und Selbsterkenntnis in Literatur und Kunst (= Studia Germanica Gedanensia, Band 38). Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2018, S. 106–120.

Reichwein, Marc: Wir nennen es Verschwindibus. In: Die Welt vom 10.09.2016, https://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article158040605/Wir-nennen-es-Verschwindibus.html (letzter Zugriff: 18.08.2021).

Rohde, Carsten: Der Roman in der Postmoderne. In: Andrea Hübener, Jörg Paulus, Renate Stauf (Hg.): Umstrittene Postmoderne. Lektüren. Heidelberg: Winter, 2010, S. 185–203.

Rüdenauer, Ulrich/Stauffer, Isabelle: Sybille Lewitscharoff. In: Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, http://www-1munzinger-1de-100006d0r0019.han.ku.de/document/16000000718 (letzter Zugriff: 18.08.2021).

Schenkel, Elmar: Auf der Geisterbahn. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 23.12.2020. Zitiert nach: buecher.de, https://www.buecher.de/shop/michelangelo/warten-auf/lewitscharoff-sibyllehartmann-heiko-michael/products_products/detail/prod_id/ 58863393/ (letzter Zugriff: 18.08.2021).

Stauffer, Isabelle: Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur. Eine Einführung. In: Dies. (Hg.): Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 387). Heidelberg: Winter, 2018, S. 9–46.

Stauffer, Isabelle: Rezension zu Sibylle Lewitscharoff/Heiko Michael Hartmann: Warten auf: Gericht und Erlösung: Poetischer Streit im Jenseits. Freiburg u. a.: Herder, 2020. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 53/2 (2021), S. 212–219.

Tück, Jan-Heiner: „Wir brauchen Gott, der nicht vergisst. . .“. Sibylle Lewitscharoff über ihren Roman Das Pfingstwunder, die Höllen der Geschichte und Notwendigkeit des Gerichts. Gespräch. In: Ders.: „Feuerschlag des Himmels“. Gespräche im Zwischenraum von Literatur und Religion (= Poetikdozentur Literatur und Religion, Band 3). Freiburg i. Br.: Herder, 2018, S. 17–43.

Welsch, Wolfgang: Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat (Hg.): Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität. Bielefeld: transcript, 2012, S. 25–40.

Weyh, Florian Felix: Quasselstrippe trifft Widerborst. Sibylle Lewitscharoff über Dialoge im Jenseits. In: Deutschlandfunk Kultur vom 31.10.2020, https://www. deutschlandfunkkultur.de/sibylle-lewitscharoff-ueber-dialoge-im-jenseits.1270.de.html?dram:article_id=486721 (letzter Zugriff: 18.08.2021).

Gesten der Vergegenwärtigung. Wiederlesen als transkultureller Akt bei Emmanuel Carrère und Dimitré Dinev

Daniel Kazmaier (Saarbrücken/Metz)

1. Einleitung: Emmanuel Carrères Sondergut

In der *Zeit* vom 1. Juli 2021 wählten unterschiedlichste Menschen „10 Bücher, die das Leben verändern" aus. Der deutsche Literaturkritiker Ijoma Mangold entschied sich für den 2014 erschienenen französischen Roman *Le Royaume* von Emmanuel Carrère. Er begründet seine Wahl damit, dass das Buch eine Lösung anbiete für das Problem, „dass wir keine Sprache für religiöse Fragen haben" (Mangold 2021: 50). *Le Royaume* biete dafür einen Ausweg, so Mangold.

In diesem Text, der 2016 als *Das Reich Gottes* ins Deutsche übersetzt wurde, erinnert sich ein Agnostiker, das autobiographische Ich Carrères, an eine hochreligiöse Phase in seinem Leben, in der er täglich Bibelstudien betrieben hat. Beim Wiederlesen von alten Notizheften lässt er diese Zeit Revue passieren. Gleichzeitig entsteht daraus der Plan, eine doppelte Biographie über Lukas und Paulus im Lichte der Gegenwart zu schreiben. Der Roman entsteht also aus einer doppelten Geste des Wiederlesens. Carrère liest eigene Aufzeichnungen und den biblischen Text wieder. Den biblischen Text liest er wiederum im doppelten Sinn. Erstens als Re-Lektüre seiner alten Aufzeichnungen bzw. seiner Hefte, die das Johannesevangelium kommentieren und zweitens als eine Produktionsanleitung für die Doppelbiographie zu Paulus und Lukas. Carrère verknüpft über diese Leseszenen die Kapitel, in denen er sich Paulus und Lukas widmet, jeweils mit den Reflexionen über die eigenen Schreibanlässe. Damit verflicht er zugleich seine eigene Biographie mit denen von Paulus und Lukas, die er im Begriff ist zu verfassen. So entsteht eine doppelte Spiegelung: Er reflektiert die eigene Biographie im Prisma der Vergegenwärtigung eines Wiederlesens und vergegenwärtigt gleichzeitig die historischen Anfänge des christlichen Glaubens im Lichte der Zeitgenossenschaft und der Schreibgegenwart des 21. Jahrhunderts. Vor diesem Hintergrund der textlichen (Rück-)Versicherung sticht hervor, was Carrère gegen Ende seines Teils zu Lukas über dessen Einzigartigkeit in der literarischen Darstellung schreibt:

> Das ist der rote Faden, der Lukas' ganzes Sondergut durchzieht – sein ‚Eigentum', das, was ausschließlich bei ihm zu finden ist. Bibelexegeten gehen davon aus, dass dieses Sondergut, von dem ich im Folgenden ein paar Beispiele geben will, aus einer unbekannten Quelle stammt. Ich glaube, diese unbekannte Quelle ist in den meisten Fällen seine Vorstellungskraft – und ist das so verschieden von einer göttlichen Eingebung? (Carrère 2016: 467 f.)[1]

Mit dem Begriff „Sondergut" bezeichnet die Bibelwissenschaft diejenigen Passagen, die so nur bei einem der synoptischen Evangelien vorkommen, die also nur einmal in die kanonische Überlieferung eingegangen sind. Insbesondere das Sondergut von Lukas ist Gegenstand intensiver theologischer Forschung, die dessen Dramatisierungen als eine Art erzählerischer Theologie auffasst.[2] Daran schließt Carrère an und macht einen charakteristischen Zug Lukas' aus: nämlich seine Vorliebe für gescheiterte Existenzen; Carrère nennt sie „tarés et déchus" also die „Abartigen und Gefallenen" (Carrère 2014: 580; 2016: 467).

Indem Carrère das Sondergut Lukas' hervorhebt und dessen eigener Imagination anheimstellt, antwortet er implizit auf die Frage nach der Beglaubigung von religiöser Erzählung. Eine Sprache für religiöse Fragen zu finden, läuft bei Carrère also darauf hinaus, am Vorbild von Lukas geschult, im Modus der Vergegenwärtigung zu schreiben und eigene Bilder zu finden. Deshalb beginnt er sein Buchprojekt mit dem Verweis auf seine eigene Serie *Les Revenants* und endet damit, die Gleichnisse Jesu des Lukas-Evangeliums im Lichte seiner Vorliebe für die Gescheiterten nachzuerzählen.

Vor der Folie dieses Erzählimperativs *eigene Bilder finden*, die Carrère über die biblische Überlieferung mit seiner eigenen Biographie verknüpft, möchte ich im Folgenden eine Erzählung von Dimitré Dinev untersuchen, die sich dieser Problematik der (Selbst-)Vergewisserung vor religiösem Hintergrund stellt und sie auf einem anderen epistemologisch-poetischen Standpunkt beantwortet. Dinevs „Mythenparodie" (Villiger Heilig 2005: 45) *Von Haien und Häuptern* aus seinem Erzählungsband *Ein Licht über dem Kopf* von 2004 transferiert diese Vorliebe für die Gescheiterten verbunden mit eigener Imagination von der Ebene des Dargestellten in den Modus des Darstellens. Die Sicherheit der doppelten Bespiegelung, auf dem Boden von gesichertem Offenbarungswissen (vgl. Dürr et al. 2019), die Carrères Buch als

1 „C'est le fil rouge qui court tout au long de son Sondergut – son ‚bien propre', ce qui n'existe que chez lui. Ce Sondergut, dont je veux maintenant donner quelques exemples, les exégètes postulent qu'il le tire d'une source inconnue. Moi, je pense que cette source inconnue, c'est la plupart du temps son imagination – mais est-ce si différent de l'inspiration divine?" (Carrère 2014: 580).

2 Vgl. zur Auflistung des lukanischen Sonderguts Schnelle 2017: 216. Die Dramatisierung im lukanischen Erzählen konstatiert Heininger 1991: 31. Für die narrative Theologie stehen beispielhaft die Arbeiten von Johann Baptist Metz.

strukturelle Grundlage diente, fehlt hier. Mit anderen Worten: Dinev erzählt nichts als „Sondergut“, und das heißt hier: eine alternative Vergegenwärtigung der abendländischen Heils-Geschichte im Zeichen des Hais als fiktivem christlich-religiösem Symbol. Eine Sprache für religiöse Fragen zu finden, funktioniert auf zweierlei Arten, entweder als eine gebrochene Selbstbespiegelung oder als Ausstellung eines dialektischen Verhältnisses zur religiösen Überlieferung. Transkulturell sind beide Zugänge, insofern sie ein spezifisches Nichtwissen inszenieren, das als Bilder generierendes Verfahren räumliche und zeitliche Brüche überbrückt und dadurch Teilhabe generiert.

2. *Dimitré Dinevs Vergegenwärtigungen ohne Gegenwart*

Dinevs Alternativgeschichte entwickelt sich aus einem Traum seines Protagonisten Eugen Korablev, einem „siebzigjährige[n] Obdachlosen ukrainischer Abstammung“ (Dinev 2004: 122)[3], der im Jahr 1999, im Wiener Stadtpark seinen Rausch ausschläft beziehungsweise austräumt. Die Erzählinstanz vergegenwärtigt den religiös-heilsgeschichtlichen Hintergrund dessen was im Kopfe des träumenden Obdachlosen vorgeht. Die Pointe dieses Erzählens besteht hier darin, dass die träumende Hauptfigur darüber im Dunkeln bleibt, was die Erzählinstanz dem Erzählpublikum erklärend darbietet. Die Alternativgeschichte knüpft zwar an die Erfahrung des Protagonisten an und liefert den ‚wissensgeschichtlichen‘ Kontext für das Verständnis seiner Situation, aber ohne, dass dieser selbst Zugang zu diesen Informationen hätte.

Dinev stellt im Erzählen die Vermittlung von Geschichte und Geschichten als äußerst prekär dar. Die Erzählung *Von Haien und Häuptern* inszeniert Transkulturalität durch ihren eigenwilligen Darstellungsmodus auf drei Arten:

1. Die religiöse oder heilsgeschichtliche Überlieferung innerhalb der Erzählung, das heißt der Hai-Mythos, wird an kanonische Daten der okzidentalen Geistes- und Kulturgeschichte angeknüpft.
2. Die Beglaubigungsinstanzen dieser anderen religiösen Überlieferung sind nur bedingt glaubhaft.
3. Weil die Erzählinstanz über das doppelte Wissen von Hai-Mythos und kanonisierten Figuren und Konzepten verfügt, wird die religiöse, heilsgeschichtliche Überlieferung als arbiträr reflektiert.

3 Alle Zitate aus Dinevs Erzählung sind im Folgenden nur mit der Angabe der entsprechenden Seitenzahl direkt im Text angegeben.

Aus dieser Dialektik heraus entspringt die „innere Transkulturalität“ (Welsch 2012: 31) der Hauptfiguren in der Erzählung, weil sie allgemein Bekanntes mit „Sondergut“ verflicht. So wird für das informierte Lesepublikum einerseits deutlich, was real und was erfunden ist, andererseits wird diese Unterscheidung reflektiert und für die Zeit der Erzählung außer Kraft gesetzt. Das Drama der Protagonisten in der Erzählung besteht darin, dass sie dieses „Sondergut“-Wissen nicht haben.

Die Erzählung ist dreigeteilt. Nach einer kurzen Einleitung stellt der zweite Teil, der eine Art Binnenerzählung ist, den Hauptteil dar. Dieser fasst die Geschichte des Hai-„Mysteriums“ (Dinev 2004: 123) zusammen. Sie reicht von „700 v. Chr.“ (Dinev 2004: 123) bis in die Gegenwart des Protagonisten. Darauf schließt ein kurzer dritter Teil die Geschichte ab und biegt sie auf ein Generationenparadigma zurück. Der erste Teil fungiert als eine kurze Exposition der Szene, die auf den folgenden Punkt hin zusteuert:

> Eugen konnte nicht wissen, daß er Teil hatte an einem sehr alten Mysterium, das in der europäischen Geschichte immer wieder auftrat, einmal als Seuche, ein anderes Mal als Segen oder auch als geheimes Wissen. Aber bei aller Vielfalt seiner Erscheinungen blieb ein Motiv konstant: das Motiv des Hais. Jetzt war dieser Hai plötzlich in Eugens Kopf, und er hatte nur zwei Doppelliter, um alle Rätsel zu lösen. (Dinev 2004: 123)

Im europäisch geprägten Kulturkreis gibt es einen solchen Mythos nicht, sehr wohl aber eine lange Tradition des Fisches. Der Fisch ist ein eminentes christliches Symbol, das für Christus selbst wie auch für die Christen steht. Relevant ist in diesem Zusammenhang für ersteren das Akrostichon *ichthys*, das auf die „Beinamen Jesu“ gebildet wird. Für letztere relevant ist vor allem das „Gleichnis vom Himmelreich als einem Fischernetz (Mt 13,47–50) und die Deutung der Apostel als Menschenfischer (Mt 4,19)“ (Sammer 2012: 121 f.). Den Menschen als Fisch zu symbolisieren, stützt sich im christlichen Kontext auf eine weitere Analogie. „So wie für den F[isch] das Wasser, so ist für den Menschen die Taufe lebensnotwendig.“ (Sammer 2012: 122) Dass Eugen nur „zwei Doppelliter Wein“ (Dinev 2004: 123) besitzt um alle Rätsel zu lösen, stellt in diesem Kontext einerseits die ironische Umkehr des Wunders Jesu bei der Hochzeit zu Kana dar, andererseits die Umkehr der Tauftopographie, die aus Eugen selbst das Gefäß macht, in dem der Fisch im Doppelliter untertauchen kann.

Mit dem Verweis auf die Gegenwärtigkeit und das liquide Element beginnt der zweite Teil der Erzählung, die „Geschichten, Gewässer und Gründe“ (Dinev 2004: 123) alliterierend nachträgt, um das Jetzt in Eugens Kopf zu illustrieren und so Eugen an der europäischen Geschichte und das Lesepublikum an Eugens Innenleben teilhaben zu lassen. Dass Eugen „nicht wissen“ (Dinev 2004: 123) kann, an welchen kulturellen und religiösen

Überlieferungszweigen er teilhat, besagt zweierlei: Erstens wird so der Traditionsabbruch von migrierenden Personen sinnfällig und zweitens der potenzielle kulturelle Reichtum, der eine dergestalt vergessene Tradition trotzdem darstellt. Auch aufgrund seines Nichtwissens wird Eugen Korablev als Individuum gezeichnet, das „durch mehrere kulturelle Muster geprägt" ist und „unterschiedliche kulturelle Elemente in sich" (Welsch 2012: 31) trägt. Expliziert werden diese Elemente und Muster freilich nur nach außen, für sich selbst bleibt Eugen Korablev unverständlich.

In einer ungeheuren Abbreviation trägt die Erzählinstanz im zweiten Teil der Erzählung die Elemente des Hai-Mysteriums zusammen. Sie präsentiert in einer losen Kette der Überlieferung, die abbricht und neu ansetzt, über insgesamt zwölf Stationen,[4] die sich alle direkt verzweigen, Motive und Elemente eines Hai-Mythos, den sie als okkultes Wissen darstellt. Die Erzählung überliefert dieses Wissen, um das Geschehen historisch auf den träumenden Protagonisten Eugen Korablev zuzuschneiden. Der letzte Überlieferungsträger des Mysteriums vom Hai ist nämlich Eugen Korablevs Vater: „Der letzte Mensch, der den ewig gesuchten Hai im 20. Jahrhundert tatsächlich gesehen hatte, war der ukrainische Lehrer Wsevolod Korablev." (Dinev 2004: 148) Hier bricht die generationelle Überlieferung, die durch die berichtende Stimme der Erzählinstanz verbürgt wird, ab. Dieser Abbruch ist sowohl generationell als auch kulturell, weil dessen Sohn eben auch von der Erzähltradition abgeschnitten ist. Denn eine direkte sprachliche, mündliche Übermittlung findet zwischen Vater und Sohn nicht statt:

> In den zwanziger Jahren flüchteten sie nach Frankreich. Danach nach Wien. In den dreißiger Jahren gebar seine Frau ein Kind. Das Kind wurde Eugen getauft. Wsevolod starb fünf Jahre später, ohne ein einziges Mal den Namen seines Sohnes ausgesprochen zu haben. Die letzten Monate verbrachte er im Bett, zwei Muschelschalen an die Ohren gepreßt. (Dinev 2004: 149)

Mit diesem Hören endet der zweite lange Teil der Erzählung, der die formale Kapitelzäsur mit einer inhaltlichen Zäsur parallelisiert, nämlich dass Wsevolod den Namen seines Sohnes Eugen nicht ausspricht.

Auf dem gleichen Wege wie Wsevolod (und mit ihm Eugen sowie dessen Sohn) seine Hai-Erfahrung über das Hörmedium der Muschel wiederherstellen will, möchte Walter Benjamin das 19. Jahrhundert wiederherstellen (vgl. Benjamin 2019: 538). Die Wiederherstellung einer grundlegenden Erfahrung, die Wsevolod trotz Muschelsausen verwehrt bleibt, durchzieht nicht nur Benjamins hochreflexive Kindheitserinnerungen, sie stellt auch ein Leitmotiv

4 Die elfte Station dokumentiert das Inventarisieren der Erzählungen über den Hai-Mythos, die zwölfte ist Wsevolods Geschichte. Als Station bezeichne ich eine Episode, die die Erzählinstanz mit einer Jahreszahl bzw. mit Datumsangaben versieht oder diese insofern markiert als sie auf die Unmöglichkeit Daten anzugeben hinweist.

seines Erzähleraufsatzes dar. Grundlegende Erfahrung, die durchs Erzählen vermittelt wird, bringt Benjamin dort mit Origenes' Konzept der Apokatastasis in Zusammenhang:

> Wenige Erzähler haben dem Märchengeist eine so tiefe Verwandtschaft entgegengebracht wie Lesskow. Es handelt sich dabei um Tendenzen, die von der Dogmatik der griechisch-katholischen Kirche befördert wurden. In dieser Dogmatik spielt bekanntlich die von der römischen Kirche verworfene Spekulation des Origenes über die Apokatastasis – das Eingehen sämtlicher Seelen ins Paradies – eine bedeutende Rolle. Lesskow war von Origenes sehr beeinflußt. Er hatte vor, dessen Werk *Über die Urgründe* zu übersetzen. Im Anschluß an den russischen Volksglauben hat er die Auferstehung weniger als eine Verklärung denn (in einem dem Märchen verwandten Sinn) als eine Entzauberung gedeutet. (Benjamin 1991: 458)

Die Anspielung auf Walter Benjamin ist nicht nur über das Motiv der Muschel als Verstärker für das Hören gerechtfertigt, mit dem Wsevolod einer Überlieferung nachhört, die kein beziehungsweise kaum ein kulturell geteiltes Echo findet. Ebenso wie Benjamin Origenes' Spekulation über die Apokatastasis als ein verworfenes Wissen kennzeichnet, so schneidet Dinevs Erzählung mit dem Verweis auf Origenes den Hai-Mythos als ein verworfenes Wissen zu. Der Hai-Mythos streift diesen in der erzählten Welt von *Von Haien und Häuptern* nämlich tatsächlich: „Unter dem Gesindel, das ihm zuhörte, fand sich auch ein Schüler des Origenes, der diese Geschichte [die des Hais DK] seinem Lehrer mitteilte." (Dinev 2004: 136) In der erzählten Welt von *Von Haien und Häuptern* erfährt Origenes also vom Hai-Mythos. Aber diese angedeutete Überlieferungsmöglichkeit verläuft im Sand. Die Erzählinstanz trägt lapidar nach: „Danach hörte man lange nichts vom Heiligen Hai, dafür aber viel von Jesus und anderen Fischen." (Dinev 2004: 136)

Dinev erweist sich hier als ein „Meister des Zeugmas [...], jener rhetorischen Figur, die von einem Verb die unterschiedlichsten, gemeinhin nicht zusammengedachten Sachverhalte abhängig macht", wie es (Krause 2005) formuliert. Die Verkürzung, die das Zeugma herstellt, ist eine Vergegenwärtigung als Abbreviatur von Geschichte. Sie zwingt zwei unterschiedliche Sachverhalte in einen Satz zusammen und legt Inhaltliches auf die Darstellungsebene um.

Es geht einerseits um andere Fische als den Heiligen Hai, der im Zentrum der Mythenparodie Dinevs steht. Andererseits aktiviert der Satz aber das kulturelle Gedächtnis, in dem der Fisch als Erkennungszeichen für Jesus beziehungsweise die Christen gespeichert ist. Dinev spielt auf das Akrostichon *Ichtys* an, das als Chiffre auf Jesus Christus gemünzt ist und im Altgriechischen „Fisch" bedeutet. Augustinus erklärt diese Transformation in *De civitate Dei* folgendermaßen:

> Verbindet man nun die Anfangsbuchstaben der fünf griechischen Wörter Iesus CHreistos THeu Yios Soter, das ist: Jesus Christus Gottes Sohn Heiland, so ergibt sich das Wort *ichthys*, das heißt Fisch, unter welchem Namen mystisch Christus verstanden wird, weil er im Abgrund dieser Sterblichkeit wie in der Tiefe der Gewässer lebendig, das heißt sündlos, zu sein vermochte. (Augustinus 1979: 337 f.)

Augustinus erzählt in diesem Kapitel wie er von Flaccianus, den er als einen „Mann von gefälligster Redegewandtheit und großer Gelehrsamkeit" (Augustinus 1979: 335) bezeichnet, auf einen Kodex aufmerksam gemacht wird, der Weissagungen der erythräischen Sibylle enthalte. Die Anordnung der Verse erlaubt es ihm, dass die „Anfangsbuchstaben (in griechischer Schrift) der Reihe nach folgende Worte" (Augustinus 1979: 335) ergeben, nämlich eben jenes Iesus CHreistos THeu Yios Soter.

Zwei Dinge sind hier bemerkenswert. Auch Augustinus konstruiert sein zeitgenössisches Wissen über eine mehrfach gebrochene Vermittlung. Dazu aktiviert er ein Wissen, das aus verschiedenen Quellen stammt, um sein Argument zu stärken. Den Hinweis auf die erythräische Sibylle durch den persönlichen Kontakt zu Flaccianus ergänzt er um die Erwähnung dieser Wahrsagerin bei Varro, der eine Inventur der unterschiedlichen Sibyllen betrieben habe.

Dieses dergestalt abgesicherte Wissen setzt er in einem rhetorischen Verfahren mit einer sensiblen Aufmerksamkeit für die flexible Möglichkeit der Anordnung als hermeneutische Anstrengung in Szene. Ein Akrostichon produziert schließlich eine Chiffre, die in der Kombination aus einem anaphorischen Verfahren und einer Quasi-Apokope entsteht. Während die Anapher selektiert, streicht die Apokope den Rest. Die so entstehende Chiffre erzählt eine verkürzte Geschichte, die zwar als Erkennungszeichen lesbar ist, sich aber mit der Zeit so verschleift, dass sie nicht mehr auf ihre Konstruktion rückführbar ist. Weil der Fisch *Ichtys* so zu einem „Mitteilungssystem" (Barthes 1964: 85) wird, das Deutungen kanalisiert, wird er im Sinne Roland Barthes' zu einem Mythos. Dinev kommt in seinem weiteren Durchgang durch die Geistesgeschichte selbst auf den *Ichtys* zurück, indem er den Hai auch die Urszene der neuzeitlichen Philosophie streifen lässt, bezeichnenderweise im Modus der Abbreviation bzw. der Apokope:

> Verbreitet wurde auch, daß Descartes, bevor er seine Meditationen schrieb, folgendes Selbstgespräch eines Narren belauscht habe: Der Narr: In meinem Kopf haust etwas mir völlig Fremdes, eine andere Substanz [. . .]. Mein Gott! Da drinnen ist ein Hai, der meine Gedanken speist. Aber, du Hai, wenn du alles frißt, wird es ja nichts mehr geben. Der Hai: Warum nichts? Mich wird es geben. Hab keine Angst, deine Gedanken verschwinden nicht. [. . .] Der Narr: Soll ich dich Ichtys nennen? Der Hai: Nenn mich einfach Ich. (Dinev 2004: 143)

Dinevs Apokatastasis bleibt im Gegensatz zu Augustinus und dem Text-Descartes, der den Fisch apokopierend zum Zentrum der rationalistischen Philosophie macht, im ganz buchstäblichen Sinn fraglich. Denn der letzte Teil der Erzählung berichtet – wieder in der Jetztzeit des Jahres 1999 – vom Sohn Eugens, der dessen Abschiedsrede, sein Selbstgespräch „auf einer Bank im Stadtpark" (Dinev 2004: 150), mithört. Diese Hörszenen finden ihre formale Entsprechung in der Anlage der Erzählung selbst. Die Figur weiß nichts über den breit dargelegten Hai-Mythos, den die Erzählinstanz als Kulturmuster aufbereitet, das Lesepublikum aber sehr wohl. Das Nichtwissen der Figuren ist für das Lesepublikum ein Wissen. Innerhalb der Diegese finden die Figuren, obwohl am Hai-Mythos teilhabend, nicht zusammen. Eugens Sohn, dem der Erzähler keinen Namen gibt, beobachtet und belauscht seinen Vater bei dessen Gespräch mit dem Hai. So erfährt er, woher er selbst die Hai-Visionen hat

> Jetzt wußte er [Eugens Sohn DK] endlich, woher der Hai in seinem Kopf kam, der ihn seit Jahren in kleine Fragen zerstückelte. Er [der Hai DK] hatte das Blut seines Vaters in ihm aus Tausenden von Kilometern gerochen und war eines Tages in seinen Kopf hineingerast, um ihm nichts als das Schweigen über diese Welt mitzuteilen. (Dinev 2004: 152)

Dem Lesepublikum wird die fast schon telepathische Teilhabe von Eugen Korablevs Sohn am Hai-Mythos, obwohl dieser ihm von seinem Vater nie erzählt wurde, durch das Weltwissen, das die Erzählung aufbaut, und das die Figuren weitertragen ohne es selbst zu wissen, doppelt evident. Die Möglichkeit einer Verbindung zwischen Vater und Sohn realisiert sich nicht, obwohl beide am gleichen Ort sind. Denn es entsteht kein direkter Dialog zwischen beiden, lediglich der Hai geht symbolisch vom Vater auf den Sohn über. Der Vater weint ihn aus, so dass er „auf trockenem Grund" (Dinev 2004: 151) erstickt. Dabei hat er längst ein Residuum im Sohn gefunden. Wenn Eugen unter dem Weinen „So ist es gut, so ist es gut" (Dinev 2004: 151) vor sich hinmurmelt, dann sagt er sich vom Hai los. Das über die Jahrhunderte von der Erzählinstanz verfolgte und übermittelte Geheimwissen um den Hai findet sein abruptes Ende, weil es als gemeinsames Element die Generationen zwar verbindet, aber keine gemeinsame Sprache generiert. Der Sohn bleibt konsterniert zurück und schreit: „Was ist gut? Was? Was?" (Dinev 2004: 152).

Dem dergestalt als Frage ausgestellten Nichtwissen des Sohnes, mit dem die Erzählung endet, entsprechen die Anstrengungen einer weiteren Figur der Erzählung. Diese versucht die unterschiedlichen Überlieferungszweige des Hai-Mythos', die die Erzählinstanz mitteilt, zu bündeln: „In all den Jahren gab es nur einen, der die Erscheinungen und das mit dem Haifisch verbundene Wissen gründlich zu systematisieren versuchte. Das war der Mythenforscher und Altphilologe Ognjan Wodev." (Dinev 2004: 147)

Dinev deutet am Beispiel des Altphilologen Wodev an, was auch Eugen Korablev und sein Sohn erfahren müssen. Das konstitutive Merkmal des Mythos ist seine Innerlichkeit und die Unmöglichkeit diese in ein gesichertes Wissen zu überführen. Dieses ungesicherte Wissen ist damit nicht epistemisch, sondern poetisch: „[Wodev] erkannte zu spät, daß sich dieses Wissen nicht systematisieren ließ, sondern geheim und im Kopf versteckt bleiben mußte, und daß dieses Geheimnis seinen eigentlichen Sinn ausmachte.“ (Dinev 2004: 148) Damit formuliert Dinev, fokalisiert über den Mythenforscher Wodev, die generelle Einsicht, dass sich religiös nicht anders sprechen lässt, als im poetischen Modus der Vergegenwärtigung ohne epistemische Versicherung. Carrère deutet diese transkulturelle Struktur religiöser Sprache seinerseits an, wenn er Lukas' Sondergut als getragen von den Verrückten und den Gefallenen deutet und daraus die Lizenz zum eigenen Wiedererzählen ableitet. Bei Dinev wiederum kommt diese verrückte Sprache als Parodie zur Darstellung.

3. Fazit: Kulturmuster Mythos

Die Erzählungen aus dem Band *Ein Licht über dem Kopf* sind allesamt transkulturelle Wandererzählungen. Für Natalia Fuhry (2018: 246) ist Dinevs *Ein Licht über dem Kopf* gar ein „Paradigma des Genres der transkulturellen Literatur“. Für René Kegelmann (2010: 110) zeigen sich in Dinevs Erzählband hingegen „interkulturelle Begegnungen“. Diese macht er an der Abweichung der Figuren „von idealtypischen Formen des Dialogs und des Umgangs“ fest. Fuhry (2018: 237) wiederum bescheinigt Dinev selbst ein „interkultureller Autor“ zu sein. Das bedeutet jedoch nicht, dass er ein Migrantenschriftsteller in dem Sinne ist, als er schlicht die Sorgen und Nöte, die Leiden und von geflüchteten oder flüchtenden Menschen darstellt. Dinev ist ein Migrationsschriftsteller, der Sprache und Konzepte und vor allem religiöse Konzepte migrieren lässt, an unterschiedlichste Kontexte und Wissensformationen anbindet und sie dadurch transkulturell, nämlich durch Kulturkreise hindurch, auflädt.

Wenn Dinev nun vom Fisch auf den Hai kommt und eine Geschichte des anderen Fischs, des Hais, erzählt, dann weist er *ex negativo* auf die ‚Normalüberlieferung‘ hin und spielt dialektisch mit überliefertem Wissen und kulturellen Mitteilungssystemen. Er betreibt eine Mythenparodie.

> Wie die Satire aus der Tragödie und der Mimus aus der Komödie, so ist die Parodie aus der Rhapsodie hervorgegangen. Wenn nämlich die Rhapsoden ihren Vortrag unterbrachen, traten spaßeshalber Künstler auf, die zur Entspannung alles Vorausgegangene auf den Kopf stellten. Diese nannte man deshalb Paröden, weil sie neben dem ernsthaft Vorgetragenen andere, lächerliche Dinge einbrachten. Die Parodie ist demnach eine umgekehrte Rhapsodie, die durch eine

> veränderte Ausdrucksweise den Sinn ins Lächerliche zieht. Wie das Epirrhema oder die Parabase war sie sozusagen ein zusätzlicher Bestandteil eines Aktes, so daß man sie neben dem wahren und eigentlichen Gesang als Nebengesang bezeichnen könnte. (Scaliger 1994: 371 f.)

So wie die Parodie „neben dem ernsthaft Vorgetragenene[n] andere, lächerliche Dinge“ vorbringt, so macht Dinev seine Erzählinstanz zum Paroden, der als Gegenfigur zum Rhapsoden oder zum realistischen Historiographen fungiert. Diese Gegenfigur nimmt Dinev dahingehend ernst, dass sie sich nicht mehr auf eine religiös gesicherte ungebrochene Erzähltradition berufen kann. Carrère hingegen modelliert seine (autobiographische) Erzählinstanz, folgt man Scaligers Unterscheidung, nach dem Rhapsoden.

Der Rhapsode Carrère betreibt wiederum ebenfalls eine religiöse Arbeit am Mythos. Diese Arbeit ist im französischen Sprachraum weniger verstellt als im deutschen, weil hier das biblische Offenbarungswissen selbst in größerer Varianz vorliegt. „Es gibt in Frankreich keine kanonische Bibelübersetzung, die mit Luther [. . .] vergleichbar wäre“ (Carrère 2016: 510), schreibt Carrère der deutschen Übersetzerin seines Textes, was sie in ihrem Nachwort zitiert. Carrère übersetzt im Nacherzählen die Bibel neu, die ja selbst ein Palimpsest an Sprachen, Umarbeitungen und Neufassungen ist. Die Rahmung einer solchen Übersetzung durch das autobiographische Ich Carrère macht ihn im Akt der Übersetzung zum Rhapsoden, der vergegenwärtigt. Denn ebenso wie er Lukas’ Sondergut beschwört, erzählt er, mit eigenen (autobiographisch geprägten) Bildern einerseits und eben eigenen *Worten* andererseits, das biblische Geschehen wieder. Indem Carrère die Brüchigkeit und die Vielsprachigkeit der biblischen Überlieferung durch ein autobiographisches Ich verklammert, macht er sich zum Rhapsoden.

Indem Dinev die Brüchigkeit und die Rhetorizität der Gesten der Vergegenwärtigung als solche durchsichtig macht, tritt er neben den Mythos und verdeutlicht die hermeneutischen Anstrengungen, die nötig sind, um belastbares und transferierbares Wissen herzustellen. Damit ist er nah am akrostichonbildenden Augustinus und dem textimmanenten Descartes, der auf den Narren hört.

Transkulturalität des Religiösen zeigt sich dort, wo die traditionsgestützte religiöse Integration von Ort und Wort aus ihrer Verankerung gerissen wird. Dazu tragen beide Texte mit ihren jeweiligen Verfahren bei. Die französischsprachige Neuschreibung der biblischen Überlieferung, die sich nicht an kanonischen Fixierungen abarbeitet, sondern auf vergegenwärtigende Darstellung setzt, stellt das programmatische Bekenntnis „Ich weiß [. . .] nicht“ (Carrère 2016: 507; 2014: 630) an ihr Ende. Die deutschsprachige Neuerzählung parodiert die Heilsgeschichte und erzeugt in ihrer Erzählanlage ein Wissen um das Nichtwissen. Das Lesepublikum erfährt eine andere Version der

Heilsgeschichte, die den Protagonisten unzugänglich bleibt, jedoch als ernsthafte Möglichkeit der Erlösung präsentiert wird. Die dergestalt ausgestellte religiöse Erfahrungsmöglichkeit sprengt integrierbares religiöses Wissen und weist auf Offenbarung jenseits des Wissens hin. Die Transkulturalität des Religiösen besteht darin, auf die sprachlich-rhetorische Konstruktionsleistung aufmerksam zu machen, die jeder Vermittlung religiösen Wissens inhärent ist – und im Grunde auf Nichtwissen beruht. Deshalb steht am Ende des Reiches Gottes das Bekenntnis zum Nichtwissen und am Ende von Dinevs Erzählung eine offene Frage.

Bibliographie

Augustinus, Aurelius: Der Gottesstaat. De Civitate Dei. Buch XVIII, 23. In: Carl Johann Perl (Hg.): Aurelius Augustinus' Werke. Paderborn: Schöning 1979.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964.

Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: Ders. Gesammelte Schriften Bd. II, 2. Frankfurt a. M 1977, S. 438–465.

Benjamin, Walter: Die Mummerehlen. In: Ders.: Werke und Nachlaß 11,1. Berliner Chronik / Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 538.

Carrère, Emmanuel: Le Royaume. Paris: P.O.L. 2014. Dt. Das Reich Gottes. Aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Claudia Hamm. Berlin: Matthes&Seitz 2016.

Dinev, Dimitré: *Von Haien und Häuptern*. In: Ders.: Ein Licht über dem Kopf. München: Hanser, 2007, S. 122–152.

Dürr, Renate/Gerok-Reiter, Annette/Holzem, Andreas/Patzold, Steffen: Einleitung. In: Dies.: (Hg.) Religiöses Wissen im vormodernen Europa. Schöpfung – Mutterschaft – Passion. Paderborn: Schöningh 2019, S. 1.–20.

Fuhry, Natalia: Humor als Bindeglied zwischen den Kulturen – über die Funktion der Komik in Dimitré Dinevs Ein Licht über dem Kopf. In: Diana Hitzke, Miriam Finkelstein (Hg.): Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur – Hybride Konstellationen. Innsbruck: innsbruck university press 2018, S. 237–247.

Heininger, Bernhard: Metaphorik, Erzählstruktur und szenisch-dramatische Gestaltung in den Sondergutgleichnissen bei Lukas. Münster: Aschendorff 1991.

Kegelmann, René: „Warten konnte man sprachlos. Suchen nur auf deutsch." Zu interkulturellen Begegnungen in Dimitré Dinevs Erzählband Ein Licht über dem Kopf. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 1 H2 (2010), S. XXX.

Krause, Tilman: Wer viel wandert, hört auch viel. In: Die Welt vom 05.03.2005. https://www.welt.de/print-welt/article556129/Wer-viel-wandert-hoert-auch-viel.html (letzter Zugriff: 15.11.2021).

Mangold, Ijoma: Seliges Umarmen. Emmanuel Carrère revolutioniert den Blick auf den Glauben. In: Die Zeit Nr. 27 vom 1. Juli 2021.

Scaliger, Julius Caesar: Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst. Kapitel 42: Die Parodie. Buch I/II. Unter Mitw. von Manfred Fuhrmann hrsg. von Luc Deitz und Gregor Vogt-Spira. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1994.

Schnelle, Udo: Einleitung ins Neue Testament. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht [9]2017.

Villiger Heilig, Barbara: Rez. zu Dinevs Erzählband Ein Licht über dem Kopf. In: NZZ vom 03.05.2005.

Welsch, Wolfgang: Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat (Hg.): Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität. Bielefeld: transcript 2012, S. 25–40.

Islamdiskurse in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Christoph Gellner (Zürich)

Seit den 1990er Jahren ist in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur eine neue plurale Präsenz des Religiösen festzustellen, eine Renaissance von Religion lässt sich daraus m. E. nicht ableiten, „es geht um *neue* literarische Annäherungen in verändertem Kontext" (Langenhorst 2014: 340). Mit Jürgen Habermas kann man von einem „*postsäkularen*"[1] Bewusstseinswandel in der Wahrnehmung von Religion(en) reden, der nicht „als Umkehr säkularer Tendenzen" zu verstehen ist, vielmehr als ein „verändertes Selbstverständnis der weitgehend säkularisierten Gesellschaften Westeuropas" (Casanova 2015: 17). Dieses veränderte Selbstverständnis macht sich insbesondere an den Debatten über *den* Islam fest, schon die Friedenspreisrede von Habermas 2001 stand unter dem Eindruck von *Nine Eleven*. Seither dominieren Gewalttaten des islamistischen Terrorismus die Aufmerksamkeit, sie prägen ein Negativbild des Islam, der „als das Andere der westlichen Zivilisation zur Geltung gebracht wird" (Ünalam 2013: 12), was nicht selten mit einer pauschalisierenden „Muslimisierung der Muslime" (Amirpur 2011) einhergeht. Bedenklich ist nicht die berechtigte Kritik an gewaltsamen Erscheinungsformen des Extremismus als vielmehr die nahezu ausschließliche Konzentration auf solche Phänomene. Übrig bleibt ein angsterfüllt-verzerrtes *Feindbild Islam,* das die Religion der Muslime ihrer vielfältigen religiös-spirituellen Erfahrung wie ihrer reichen Kultur und Lebensart beraubt.

Der sowohl auf Deutsch als auch Türkisch schreibende Schriftsteller Zafer Şenocak konnte in den letzten 30 Jahren einen höchst aufschlussreichen Wandel der Wahrnehmungskategorien beobachten: „Früher war ich ein Schriftsteller, dann war ich ein ‚Gastarbeiterautor', später ein ‚türkischer Migrantenautor', und heute bin ich ein ‚muslimischer Autor'." (Yesilada 2012: 177; vgl. Gellner 2019) Seit dem 11. September 2001 ist die Diskussion über Migration in weiten Teilen zu einer Debatte über den Islam geworden. Ja, seit der Jahrtausendwende wird die Andersheit türkischer und anderer Einwanderer in erster Linie an ihrer Religion festgemacht – *die* Muslime werden so als einheitliche Gruppe konstruiert, deren gesamtes Verhalten von ihrer Religion bestimmt werde, unter Ausblendung ihrer individuell höchst

1 Hervorhebung von Christoph Gellner.

unterschiedlichen konfessionellen Positionierung. „Bei Kollektivzuschreibungen geht es nicht um persönliche Lebensgeschichten“, kritisiert Şenocak diese kollektiv-essentialistischen Zuschreibungen, „es geht um Bildkompositionen, die dazu dienen, sich von jemandem zu distanzieren, seine Verschiedenheit zu markieren, seine Andersartigkeit zu definieren, indem man ihn in ein Kollektiv einbettet.“ (Şenocak 2011: 149; vgl. Şenocak 2018)

1. Neue deutsch-muslimische Literatur

Demgegenüber wartet zeitgenössische Literatur mit kritisch-alternativen Gegenerzählungen zu den öffentlich-medialen Diskursen um und über den Islam (vgl. Halm 2008; Saif 2018; Kalwa 2020) auf und setzt einen aufklärerisch-erhellenden Kontrapunkt gegen Ignoranz und Diskriminierung wie zu Negativstereotypen des fundamentalistischen Fanatismus und terroristischer Bedrohung. Ähnlich wie wir seit den 1980/1990er Jahren eine Renaissance deutsch-jüdischer Literatur von Autor:innen der zweiten und dritten Generation nach der Shoah erleben, die jüdisch-religiöses Leben in der Diaspora beschreiben, ist in den letzten 20 Jahren dank einer wachsenden Zahl Deutsch schreibender Autor:innen mit (trans-) kulturellen Mehrfachzugehörigkeiten eine stärker werdende literarische Präsenz des Islam in der Gegenwartsliteratur festzustellen (vgl. Gellner/Langenhorst 2013; Gellner 2015; Gellner 2017). Navid Kermani (*Dein Name* 2011; *Grosse Liebe* 2014), Zafer Şenocak (*Lebenslauf* 1995; *Das Land hinter den Buchstaben* 2006; *In deinen Worten. Mutmaßungen über den Glauben meines Vaters* 2016), Feridun Zaimoğlu (*Gottes Krieger* 2004; *Schwarze Jungfrauen* 2006), Ilija Trojanow (*Zu den heiligen Quellen des Islam* 2004), Mariam Kühsel-Hussaini (*Der Gott im Reiskorn* 2010), Meral Kureyshi (*Elefanten im Garten* 2015; vgl. Stauffer 2021) oder Nava Ebrahimi (*Sechzehn Wörter* 2017, *Der Cousin* 2021; vgl. Baumgartner 2021) bringen in die deutschsprachige Gegenwartsliteratur nicht nur einen (post-)migrantischen *anderen* Zungenschlag ein, sie schreiben ihr auch eindringliche Innensichten gelebten muslimischen Glaubens ein, die islamisches Beten, die Koranrezitation wie das mystisch-rituelle Gottgedenkens (Zikr/Dhikr), die Wallfahrt und das Pilgerritual in Mekka von innen heraus verstehen lassen. Immer wieder ist von der Schönheit Gottes und des Korans die Rede, werden Koransuren oder Sufi-Poesie eingespielt. Im weitgefächerten Spektrum „zwischen der Faszination für religiöse Gehalte, insbesondere für die des Sufismus und der islamischen Mystik, und einer Reflexion über die islamistische Pervertierung der Religion des Korans“ wird der Islam als ein „unhintergehbares Element“ hiesiger Lebenswelten präsent,

betont Michael Hofmann, „mit dem die Literatur sich kritisch, aber auch neugierig und aufmerksam auseinandersetzt“ (Hofmann 2017: 59).

Jörg Löffler und Stefan Willer, die 2006 in einer Anthologie deutschsprachiger „Geistlicher Lyrik“ mit Gedichten von Zehra Çirak und Zafer Şenocak auch zwei Beispieltexte von Autoren muslimischer Provenienz präsentierten, ließen offen, ob es „eine deutsch-islamische Dichtung geben wird“ (Löffler, Willer 2006: 226). Dagegen sprechen Georg Langenhorst und ich bewusst von einer neuen *deutsch-muslimischen Literatur*. Das herausfordernd Neue dieser eben erst entstehenden deutsch-muslimischen Literatur liegt darin, dass der Islam durch Deutsch schreibende Autor:innen „mit biografischem Bezug“, ja, „in Teilhabe an und in der Auseinandersetzung mit“ muslimischer Religion und Kultur einen „Bezugsrahmen und Echoraum“ (Weidner 2019: 12) erhält. In dieser mitten in Europa entstehenden Literatur überschneiden sich deutsche und muslimische Dimensionen, wobei nicht nur kulturelle, sondern auch religiöse Differenz auf höchst vielfältige Weise literarisch produktiv wird. Von einem „markanten ‚Muslim Turn‘ “ (Yesilada 2011: 197) zu sprechen, scheint zwar reichlich übertrieben. Doch bilden Ethno-Etiketten wie *deutsch-türkische Literatur* oder generalisierende Inter- bzw. Transkulturalitätsmarker die durchaus unterschiedlichen Bezugnahmen auf Religiös-Spirituelles des Islam m. E. nicht hinreichend deutlich ab.

Getragen von ganz unterschiedlicher innerer Zustimmung zum religiösen Glaubensgehalt dient Literatur hier als Medium, um Räume der gesellschaftlichen Zugehörigkeit bei gleichzeitiger religiös-kultureller Verschiedenheit auszuhandeln – sozialisiert „zwischen Koran und Kafka“ feiert Navid Kermani Hölderlin als „Sufi der deutschen Literatur“ (Kermani 2011: 181; vgl. Kermani 2014) und Feridun Zaimoğlu gibt postmigrantisch zu Protokoll, er wolle sichtbar machen, „dass die Nachkommen der Einwanderer weder aus einem Kanon der Ursprungsgesellschaft ihrer Eltern und Grosseltern noch nach den Maßstäben der deutschen Mehrheitsgesellschaft verstanden werden können“ (Tuschick 2000: 107).

Gerade durch die erinnernde Vergegenwärtigung gläubiger Eltern, Großeltern und Verwandten bringen sie Gegenbeispiele aufgeklärt-islamischer Religiosität jenseits von Säkularismus und Islamismus in den hiesigen Islam-Diskurs ein. Nicht wenige Schriftsteller:innen verbinden das literarische Erzählen gekonnt mit Essays, Reden und Vorträgen und erweitern so ihre Möglichkeiten, augenöffnende Gegensignale zu einseitig-verzerrten Bildern zeitgenössischen Muslimseins zu setzen und kritisch-aufklärerische Gegendiskurse zu klischeehaften Negativstereotypen *des* Islam zu eröffnen. Literatur fungiert hier „als privilegierter Ort der Reflexion über Diskurse des Eigenen und des Fremden“, wobei die „Diskussionen um den Islam als dem heimisch werdenden Fremden“ sowie das Verhältnis von Religion und Säkularität „das kulturelle Selbstverständnis der deutschen Mehrheitsgesellschaft“

und damit „auch die Diskussion um die deutsche und die christliche Identität beeinflussen“ (Hofmann, Stosch 2012: 9).

Zur deutlicheren Sichtbarkeit muslimischer Religiosität in der Gegenwartsliteratur tragen auch Prosatexte christlich sozialisierter Autor:innen wie Barbara Frischmuth, Christoph Peters, Michael Kleeberg oder Angelika Overath bei. Ohne eigene biografische Prägung und religiös-kulturelle Zugehörigkeit zum Islam zählen sie zwar nicht zur deutsch-muslimischen Literatur im engeren Sinn, mit ihrer engagierten Teilnahme am vielstimmigen literarischen Islamdiskurs fokussieren sie jedoch die neue postsäkulare Aufmerksamkeit für Religiös-Spirituelles auf die zunehmende Inter-, ja, Transkulturalität der Religion.

Als profunde Islamkennerin macht Barbara Frischmuth in ihrem Roman *Die Schrift des Freundes* (1998) die zentrale Rolle der Kalligrafie als herausragendem künstlerischem Ausdruck muslimischer Spiritualität erlebbar. Mit den dem mystisch-anatolischen Volksislam entstammenden Aleviten vergegenwärtigt sie eine moderne Spielart heutigen Muslimseins inmitten von Europa. Selbst weder Muslimin noch praktizierende Christin, rückt die österreichische Autorin Spielarten muslimischer Frauenemanzipation sowie religionsverschiedene Paar- und Familienkonstellationen in den Fokus. So wie Angelika Overaths Roman *Ein Winter in Istanbul* (2018) Berührungen zwischen christlicher und islamischer Mystik thematisiert, gilt auch Christoph Peters' Faszination den Sufis, von ihnen handelt sein Erzählband *Selfie mit Sheikh* (2017), der auf dem Hintergrund mehrerer Reisen u.a. nach Ägypten, Saudi-Arabien, Pakistan und in die Türkei luzide Gegenerzählungen zu vorherrschenden Islam-Narrativen bietet. Gewidmet ist der Band Sheikh Eşref Efendi, Sufimeister des Naqshbandiyya-Ordens, „ohne den ich noch immer glauben würde, ich verstünde irgendetwas“ (Peters 2017: 5). Über muslimische Poesie, Musik und mystische Spiritualität hinaus entfaltet Michael Kleebergs neuer westöstlicher Divan-Roman *Der Idiot des 21. Jahrhunderts* (2018) ein Kaleidoskop vielstimmiger Islamwahrnehmungen und stimmt gegen identitäre Versuchungen heute programmatisch ein Lob der Konvivialität an (vgl. Gellner 2019).

2. *Komplexes Diskursgeflecht: Islam, Migration und Religion*

Weiterführend ist m. E. daher ein diskursanalytischer Fokus auf die transkulturellen Verflechtungen von Religion, Modernität und Säkularisierung. Im Anschluss an Michel Foucault, Ernesto Laclau und Chantal Mouffe spricht Ludmila Peters von *Religion als diskursive[r] Formation* (Peters 2021) und betont, die aktuellen Diskurse um Religion, Säkularisierung und Moderne

können nicht mehr nur in einem westlich-christlichen Kontext geführt werden, vielmehr müssen sie transkulturell angegangen werden (Peters 2016: 17 f.; vgl. Welsch 2012). Mit Blick auf Patrick Roth, Benjamin Stein und Navid Kermani könne man nicht nur eine verstärkte Darstellung von Religion in der Gegenwartsliteratur beobachten, zugleich agiere und engagiere sie sich ästhetisch-fiktional bzw. essayistisch-reflexiv als Akteurin im aktuellen Diskurs über Religion.

Für eine diskurstheoretische Fundierung der Religionswissenschaft macht sich u. a. Frank Neubert stark, der schon im Titel seiner Berner Habilitationsschrift von der *[d]iskursive[n] Konstitution von Religion* (Neubert 2016) spricht. Damit rückt er die Aushandlungsprozesse religiöser Kommunikation in den Fokus, durch die sich Religion(en) im fortwährenden Streit um Interpretation und Deutungsmacht immer neu konstituieren. Bezogen auf den Islam verweisen Paula Schrode und Floris Biskamp auf den Kulturanthropologen Talal Asad, der vom *Islam* als einer *diskursive[n] Tradition* spricht (Schrode 2016), deren normativen Bezugsrahmen Koran und Hadith-Überlieferung bilden, wobei in der Vielzahl religiöser Traditionslinien auch Narrative wie das für den schiitischen Islam zentrale Martyrium Alis zu nennen sind. Muslim:innen in westlichen Gesellschaften sind nicht nur in solche Debatten der islamischen Diskursgemeinschaft, sondern zugleich auch in gesamtgesellschaftliche Diskurse über Religion, Migration und Islam und damit verbundene mehrheitsgesellschaftliche Zuschreibungen involviert (Biskamp 2016: 105 f.).

Literarische Beispiele? Zaimoğlus *Kanak Sprak* (1995) und *Koppstoff* (1998), schrille Sprachporträts junger Deutschtürk:innen der zweiten und dritten Einwanderergeneration, inszenieren die trotzig-subversive Selbstbehauptung gegen die Diskriminierung der ausgrenzenden Mehrheitsgesellschaft wie die Selbstmarginalisierung ihrer migrantischen Eltern. Ihre mehrsprachige Gegen-Rede, die immer wieder den türkischen Begriff *merhamet*, *Erbarmen*, ins Spiel bringt und auf der Basis des islamischen Ethos Gerechtigkeit einklagt (Yesilada 2012: 183), unterläuft die verletzende *Hate Speech* des rassistischen Diskurses ebenso wie die Integrationsbemühungen multikultureller Sozialarbeiter und nimmt damit „eine in forcierter Weise postmigrantische Position ein“ (Wagner-Jochum 2019: 127). Noch deutlicher sind die Theatermonologe gläubiger Musliminnen in *Schwarze Jungfrauen* (2006) ein dezidierter „Gegendiskurs“ (Ünalam 2013: 118) zu gängigen muslimischen Identitätszuweisungen – als provozierendes Spiel mit Klischees und Gesellschaftsdiskursen über Islam und Religion, Körper und Geschlecht: „Ich weiß doch, dass ich Zumutung gegen Vermutung setze, ihr glaubt zu wissen, wer ich bin, und ich spreche dagegen an“. Entscheidend ist, dass alle Figuren des Stücks eine selbstbestimmte Beziehung zu ihrer Religion haben: „Ich trage kein Mumientuch, ich bin nicht wie sagt man?. . . enthaltsam [. . .] Mein

Glaube ist nicht angelesen, ich lese das Heilige Buch, das stimmt, nur, ich folge meiner eigenen Intuition.“ Die für Zaimoğlu typische Brechung gewohnter Perspektiven fördert ganz individuelle Islamisierungsprozesse, ja, diversplurale Identitätskonstruktionen zu Tage: „Den neuen Glauben habe ich in Eigenregie verarbeitet“, bekennt eine „deutsche Muslima“ „die Tochter einer kreuzkatholischen Frau“: „Vielleicht wird auch meine Mutter einsehen, dass Allah kein Ausländer ist.“ (Zaimoğlu, Senkel 2013: 47–48, 37–38, 67–68).

Zwischen existentiell affirmierter Religiosität und kultureller Prägung artikuliert sich so ein weitgefächertes Spektrum muslimischer Stimmen. So wie sich am vielstimmigen deutsch-jüdischen Diskurs Autor:innen beteiligen, die nicht dezidiert religiös sein müssen, um sich öffentlich als Juden zu artikulieren, liegen etwa von SAID oder Sherko Fatah Wortmeldungen von Muslimen vor, die sich nicht als gläubig verstehen; in der Deutschen Islam Konferenz hatten diese säkularen Muslime eine eigene Vertretung. Der Deutsch-Iraner SAID machte in seinen *Psalmen* (2007) ganz in der mystisch-libertären Poesietradition eines Hafis die Schönheit zum Zugang zu Gott. Als Ausdruck einer überkonfessionellen Spiritualität schreiben seine *Renitente[n] Gebete* Bibelpoesie und moderne Psalmdichtung in muslimischem Geist fort (vgl. Gellner 2014).

Wie in der deutsch-jüdischen sind in der deutsch-muslimischen Literatur keinesfalls nur Identifikation und Bestätigung zu erwarten, vielmehr produktive Spannungen, Auseinandersetzungen, Traditionsbrüche und Transformationen. Zu rechnen ist mit höchst vielfältigen Spielarten des Religiösen, ja, mit einer „irreduziblen Viel- und Mehrdeutigkeit“ (Kilcher 2012: XXV f.). Statt Kollektivzuschreibungen sind subjektive Lesarten und individuelle Selbstpositionierungen singulärer Autor:innen mit ganz verschiedenen biografischen Hintergründen und eigenständigen Schreibweisen in den Blick zu nehmen. Ihre literarischen Anknüpfungen an Motiv- oder Sprachimpulse, an Denkformen und Themen der vielgestaltigen Lebens- und Glaubenswelten des Islam, den Koran, die islamische Theologie- und Spiritualitätsgeschichte wie die von ihr geprägte Dichtung und Poesie. Gezielte Aufmerksamkeit gilt ihren ästhetisch-narrativen Darstellungsverfahren, der Verbindung von *Inhalt* und *Form*, Ästhetik und Semantik. „Auch wo ihre Motive religiös sind, ist Literatur niemals repräsentativer Ausdruck einer bestimmten Glaubensgemeinschaft“, streicht Navid Kermani heraus, „sondern notwendig Zeugnis eines einzelnen, der sich im Glauben oder Unglauben, im Zweifel oder in der Erkenntnis mit transzendenten Erfahrungen, Texten und Traditionen auseinandersetzt – selten zur Zufriedenheit derjenigen, die qua Ausbildung und Amt diese Religion vertreten.“ (Kermani 2011: 1120) Weiß der Deutsch-Iraner doch um die bleibende Spannung zwischen Kunst/Literatur und Religion: „Man könnte die islamische Kultur, die Poesie, die Architektur, die Mystik, gerade durch den Widerspruch definieren, in dem sie zur sogenannten reinen Lehre steht – aber

auch dadurch, dass dieser Widerspruch möglich ist und ausgehalten wird, genau wie in allen anderen Kulturen, nicht zuletzt der abendländischen: Man muss sich nur einmal in der Sixtinischen Kapelle umsehen, um staunend zu bewundern, welch scheinbar unchristliche Sinnenfreude und pralle Lüsternheit der Katholizismus nicht nur hinnimmt, sondern in sein eigenes Zentrum rückt. Genauso wie der Islam ist das Christentum immer auch das Gegenteil von dem, was diese oder jene Gelehrten als christlich definieren." (Kermani 2009: 18 f.)

3. Fazit

Als provozierende Pointe sieht Ludmila Peters in der Thematisierung von Religion bei Patrick Roth, Benjamin Stein und Navid Kermani eine bewusste literarisch-ästhetische „*Störung des dominanten säkularen Diskurses*"[2] (Peters 2021: 362) am Werk. Das berührt sich mit Habermas' postsäkularer Infragestellung des Säkularisierungs-Paradigmas. Ja, mit ihren positiven Gegensignalen zu antimuslimischen Negativstereotypen, ihren Evokationen hier und heute gelebten Muslimseins setzen Gegenwartsautor:innen einen postsäkularen Kontrapunkt zur lange tonangebenden Gleichgültigkeit gegenüber religiösen Themen und entsprechender Transzendenzvergessenheit.

Versuchen wir ein knappes heuristisch-hermeneutisches Resümee: Für das Aufspüren und Einordnen zeitgenössischer Religionsdiskurse in literarischen Texten ist religionskomparative Kompetenz und (christliche, islamische und jüdische) theologische Expertise ebenso unerlässlich wie für die Erschließung religionsbezogener Anknüpfungen an Motiv- und Sprachimpulse der vielförmigen Welten des Islam – die „Transkulturalität der Religion" lässt sich methodisch nur durch Interdisziplinarität erfassen. Die spezifische Herausforderung, „*aus der Religion heraus über Religion zu sprechen*"[3] (Graf, Kermani 2010: 208) und zu schreiben, bringt Navid Kermani pointiert auf den Punkt: „Religionen sind schroff, allein schon ihr Anspruch auf absolute Wahrheit ist an sich ein Skandal. Darin liegt eine Gefahr" – deswegen bräuchten die Religionen einen säkularen Rahmen, „damit das, was der eine als absolut wahr betrachtet, nicht zur Unfreiheit des andern führt" (Noormofidi/Wolkinger 2008). Zugleich aber müssten Religionen an ihrem Wahrheitsanspruch festhalten, sonst verfalle ihr Anliegen der Gleichgültigkeit. Alles komme darauf an, es kommunikabel zu machen: „[D]arin läge zugleich auch heute die

2 Hervorhebung von Christoph Gellner.
3 Hervorhebung von Christoph Gellner.

Kraft des offenbarten Wortes: dass es aus einer anderen Welt zu stammen scheint und nicht einfach sagt, was wir ohnehin denken.“ (Kermani 2009: 108)

Bibliographie

Amirpur, Katajun: Die Muslimisierung der Muslime. In: Hilal Sezgin (Hg.): Manifest der Vielen. Deutschland erfindet sich neu. Berlin 2011, S. 197–203.

Baumgartner, Lisa: „Ein fehlbarer Engel am Tag des Jüngsten Gerichts“. Die Transkulturalität von Religion und Kunst in Nava Ebrahimis *Der Cousin*. In: Chiara Conterno, Isabelle Stauffer (Hg.): Transkulturalität der Religion in der Prosa der Gegenwart. In: Jahrbuch für internationale Germanistik (2023).

Biskamp, Floris: Muslimische Identitäten im Konflikt. Identifikationsprozesse zwischen islamischem Diskurs und Islamdiskurs. In: Ines-Jacqueline Werkner, Oliver Hidalgo (Hg.): Religiöse Identitäten in politischen Konflikten. Wiesbaden 2016, S. 193–210.

Casanova, José: Die Erschließung des Postsäkularen. Drei Bedeutungen von „säkular“ und deren mögliche Transzendenz. In: Matthias Lutz-Bachmann (Hg.): Postsäkularismus. Zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs. Frankfurt a. M. 2015, S. 9–39.

Gellner, Christoph/Langenhorst, Georg: Blickwinkel öffnen. Interreligiöses Lernen mit literarischen Texten. Ostfildern 2013.

Gellner, Christoph: „Renitente Gebete“. SAIDs Psalmen – eine Fortschreibung von Bibelpoesie und moderner Psalmdichtung aus muslimischem Geist. In: Alfred Bodenheimer, Jan-Heiner Tück (Hg.): Klagen, Bitten, Loben. Formen religiöser Rede in der Gegenwartsliteratur. Ostfildern 2014, S. 211–228.

Gellner, Christoph: „Allah ist kein Ausländer“. Zur Präsenz des Islam in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 46 (2014), H. 2, Bern 2015, S. 25–46.

Gellner, Christoph: „. . . daß man tatsächlich etwas anderes sein kann als immer nur ich“. Religion und Eros in Navid Kermanis „Große Liebe“. In Georg Langenhorst, Eva Willebrand (Hg.): Literatur auf Gottes Spuren. Religiöses Lernen mit literarischen Texten des 21. Jahrhunderts. Ostfildern 2017, S. 227–236.

Gellner, Christoph: Vom Migrations- zum Religionsstereotyp. Islamdiskurse in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In Wolfgang W. Müller, Franc Wagner (Hg.): In der Sprache gefangen. Migration und Diskriminierung. Zürich 2019, S. 153–180.

Gellner, Christoph: Das Andere. Eine Reise weg vom Selbst. Michael Kleebergs Lob der Convivialité. In: Stimmen der Zeit 237 (2019), S. 939–948.

Graf, Friedrich Wilhelm/Kermani, Navid: Religiöse und ästhetische Kommunikation. Ein Dialog. In: Christian Peters, Roland Löffler (Hg.): Der Westen und seine Religionen. Was kommt nach der Säkularisierung? Freiburg i. Br. 2010, S. 197–212.

Halm, Dirk: Der Islam als Diskursfeld. Bilder des Islams in Deutschland. Wiesbaden 2008.
Hofmann, Michael/von Stosch, Klaus (Hg.): Islam in der deutschen und türkischen Literatur. Paderborn 2012.
Hofmann, Michael: „Islam" in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Zafer Senocak, Navid Kermani, Sherko Fatah. In: Corina Caduff, Ulrike Vedder (Hg.): Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015. Paderborn 2017, S. 49–59.
Kalwa, Nina: Islamdiskurs. In: Thomas Niehr et al. (Hg.): Handbuch Sprachkritik. Stuttgart 2020, S. 252–258.
Kermani, Navid: Wer ist Wir? Deutschland und seine Muslime. München 2009.
Kermani, Navid: Dein Name. Roman. München 2011.
Kermani, Navid: Zwischen Koran und Kafka. West-östliche Erkundungen. München 2014.
Kilcher, Andreas B. (Hg.): Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Stuttgart [2]2012.
Langenhorst, Georg: „Ich gönne mir das Wort Gott". Annäherungen an Gott in der Gegenwartsliteratur. Freiburg i. Br. [2]2014 [2009].
Löffler, Jörg/Willer, Stefan (Hg.): Geistlich Lyrik. Stuttgart 2006.
Neubert, Frank: Die diskursive Konstitution von Religion. Wiesbaden 2016.
Noormofidi, Donja/Wolkinger, Thomas: Die Verräter der Aufklärung. Interview mit Navid Kermani. In: Falter 38 (2008) vom 17.9.2008.
Peters, Ludmila: Religion als diskursive Formation. Zur Darstellung von Religion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld 2021.
Saif, Mohammed: „Islam" im öffentlichen Diskurs. Zur sprachlichen Konstitution einer Religion. Mannheim 2018.
Schrode, Paula: Islam als Forschungsgegenstand. Ein diskursiver Ansatz. In: Karsten Lehmann, Ansgar Jödike (Hg.): Einheit und Differenz in der Religionswissenschaft. Standortbestimmungen mit Hilfe eines Mehr-Ebenen-Modells von Religion. Würzburg 2016, S. 177–197.
Şenocak, Zafer: Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift. Hamburg 2011.
Şenocak, Zafer: Das Fremde, das in jedem wohnt. Wie Unterschiede unsere Gesellschaft zusammenhalten. Hamburg 2018.
Stauffer, Isabelle: Das Eigene ist das Fremde und das Fremde das Eigene. Religion im Migrationskontext bei Meral Kureyshi und Navid Kermani. In: Chiara Conterno, Isabelle Stauffer (Hg.): Transkulturalität der Religion in der Prosa der Gegenwart. In: Jahrbuch für internationale Germanistik (2023).
Tuschick, Jamalk: Feridun Zaimoğlu, Kombattant im Kulturkampf. In: Thomas Kraft (Hg.): Aufgerissen. Zur Literatur der 90er Jahre. München, Zürich 2000, S. 105–116.
Ünalam, Saniye Uysal: Interkulturelle Begegnungsräume. Neue Identitätskonstruktionen in der türkisch-deutschen Gegenwartsliteratur. Würzburg 2013.
Wagner-Jochum, Robert: „Kanakster" vs. „Ethnoprotze". Zur Subjektkonstitution durch Hate Speech bei Feridun Zaimoğlu. In: Marion Acker et al. (Hg.): Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Tübingen 2019, S. 123–141.

Weidner, Stefan: 1001 Buch. Die Literaturen des Orients. Bad Herrenalb 2019.
Welsch, Wolfgang: Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat (Hg.): Kulturen in Bewegung. Beiträge zu Theorie und Praxis der Transkulturalität. Bielefeld 2012, S. 25–40.
Yesilada, Karin E.: Gotteskrieger-Konfigurationen des radikalen Islam in der deutschsprachigen Gegenwartsprosa. In: Seyda Ozil et al. (Hg.): Türkisch-deutscher Kulturkontakt und Kulturtransfer. Kontroversen und Lernprozesse. Göttingen 2011, S. 197–207.
Yesilada, Karin E.: Gottes Krieger und Jungfrauen: Islam im Werk Feridun Zaimoğlus. In: Michael Hofmann, Klaus von Stosch (Hg.): Islam in der deutschen und türkischen Literatur. Paderborn 2012, S. 175–192.
Zaimoğlu, Feridun/Senkel, Günter: Schwarze Jungfrauen. Reinbek bei Hamburg 2013.

„So sehr wollte er an die Wahrheit seiner Worte glauben“ – Transkulturelle Konstellationen zwischen Säkularisierungskritik, Unverfügbarkeit und symbolischer Gewalt bei Ilija Trojanow

Ludmila Peters (Paderborn)

„Wer ist dieser Mann, / um den es hier gehen soll, / und was bringt den Autor dazu, / sich mit ihm zu beschäftigen?“ (Trojanow 2007b: 7) Die Person, die im Fokus dieses Zitats steht, ist Sir Richard Francis Burton, der britische Spion, Übersetzer und Schriftsteller, der einem Teil des deutschen Lesepublikums gut bekannt sein dürfte, ist er doch im vielfach ausgezeichneten (u. a. mit dem Preis der Leipziger Buchmesse) und übersetzten Roman *Der Weltensammler* von Ilija Trojanow, wenn nicht der positive Held, so doch der Protagonist (vgl. Trojanow 2007a). Zugehörig zum 2006 publizierten Roman erschien ein Jahr später der Nachreise-Bericht *Nomade auf vier Kontinenten*, den dieses Zitat einleitet. Hier präsentiert Trojanow den Leser:innen ein polyphones Arrangement von Texten, die sich alle um den ihn – im Positiven wie auch im Negativen – faszinierenden Burton drehen. Der ausschlaggebende Punkt dieser intensiven Auseinandersetzung scheint dabei in einer wechselnden Wahrnehmung der historischen Person zwischen Kritik und positiver „Identifikation“ zu liegen: „Ich habe versucht, dieses Orchester [i. e. Burton] abzubilden, ohne es einem Taktstock zu unterwerfen“ (Trojanow 2007b: 21).

1. Religion – Säkularisierung – Transkulturalität

Das Bild von Burton, das im Roman und im Bericht entworfen wird, ist mithin ambivalent bzw. von starken Widersprüchen gezeichnet. Dabei legt die fiktionale Verarbeitung einen größeren Schwerpunkt auf das Thema *Religion* als der Bericht. Im *Weltensammler* fungiert Religion als ein Strukturprinzip sowohl auf der narrativen als auch diskursiven Ebene. Im ersten Fall sind Anfang und Ende des Romans durch die Frage nach dem religiösen Standpunkt Burtons gerahmt und sprachlich durch die Wiederholung eines Sufi-Zitats markiert; im zweiten Fall werden metatextuell über „Religion im Sinne

einer diskursiven Formation"[1] verschiedene Diskurse kritisch problematisiert, die nicht voneinander zu trennen sind: Religion, Säkularisierung und Moderne.

Mit Timothy Fitzgerald kann man von der „religion-secular dichotomy" (2007: 232) ausgehen, die auf die gegenwärtige Wahrnehmung von Religion vor dem Hintergrund der Säkularisierungsthese und dem bis heute anhaltenden Moderneverständnis bzw. den Modernetheorien seit den 1950er/1960er Jahren verweist (vgl. Willems u.a. 2013: 11). Koschorke spricht von einer „Grandiositätsvorstellung – des Typs, dass Vernunftgebrauch eine exklusiv abendländische Angelegenheit ist, [. . .] und dass der Europäer an der Spitze der biologischen und kulturellen Evolution steht" (2013: 238), womit hier religionskritische Positionen evident werden, die auf die Abhängigkeit des Religionsbegriffs von kolonialen Entwicklungen, Aufklärungsprozessen und Modernetheorien verweisen (vgl. Asad 1993: 22–54; Arnal 2000: 30).

Augenfällig ist, dass diese Diskurse bis heute in den grundlegendsten Überzeugungen der (west-)europäischen Gesellschaft verankert sind, einerseits als eine Gleichsetzung von „Modernität mit Säkularisierung und andererseits Unvereinbarkeit mit (traditioneller) Religion" (Führding 2015: 271). Den Referenzrahmen für diese säkularen Modernevorstellungen verknappt Habermas bekanntlich auf zwei Lesarten – „das Verdrängungsmodell" und „das Enteignungsmodell", deren Gegenüberstellung den Blick auf die kritischen Fragen der „postsäkularen Gesellschaft" verstellen würde (Habermas 2016: 12 f.).[2] Habermas kritisiert die Idee der säkularen Moderne, weil „der liberale Staat nur den Gläubigen unter seinen Bürgern zu[mutet], ihre Identität gleichsam in öffentliche und private Anteile aufzuspalten. Sie sind es, die ihre religiösen Überzeugungen in eine säkulare Sprache übersetzen müssen, bevor ihre Argumente Aussicht haben, die Mehrheiten zu finden" (Habermas 2016: 21).

Vor dem Hintergrund der bisher erfolgten Überlegungen zur Diskursverwobenheit lassen sich aber Formen der Interaktion und Kommunikation zwischen säkularen (d. h. irreligiösen (Casanova 2015: 13) oder agnostischen) und religiösen Positionen in einen strukturellen Zusammenhang mit dem Begriff der „transculturation" und der „contact zone" stellen, wie sie Mary Louise Pratt entwickelt hat (vgl. Pratt 2007).

In *Imperial Encounters* spricht sie von transkulturellen Prozessen (hier lehnt sie sich begrifflich an die zeitgenössische ethnografische Forschung an) als dem produktiven und subversiven Umgang marginalisierter Gruppen mit

1 Der Beitrag greift auf theoretische Überlegungen meiner Dissertation zurück. Religion wird hier, die Diskurstheorie von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe weiterführend, als „diskursive Formation" verstanden, vgl. Peters 2020.

2 Kritisch zum Begriff *postsäkular* und seiner Rezeption vgl. Reder 2009: 131–137.

den ihnen durch dominante Gruppen aufgezwungenen Materialien (bspw. europäische Reiseberichte). Dabei würden laut Pratt transkulturelle Prozesse innerhalb von Kontaktzonen (*contact zones*) stattfinden – ein Begriff, den sie in ihrer Arbeit entwickelt und der in der Forschung eine breite Rezeption gefunden hat. Kontaktzonen sind topographisch zu verstehen, es handelt sich um in erster Linie mit Machtprozessen besetzte Räume, in denen eine Interaktion stattfindet, die nicht auf eine einfache Dichotomie von Herrscher und Beherrschten heruntergebrochen werden kann: „[S]ocial spaces where cultures meet, clash and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today" (Pratt 1991: 34). Bezeichnenderweise beschränkt Pratt die Kontaktzonen nicht auf vergangene, historische Zeiten, sondern rückt die Kontaktzonen als Orte der Aushandlung in die heutige, vom (Neo-)Kolonialismus und Machtasymmetrien gekennzeichnete Gegenwart.

Die Analysebegriffe der Transkulturalität und der Kontaktzone lassen sich vor diesem Hintergrund für Überlegungen sowohl kolonialer als auch postkolonialer (d.h. globaler) Settings fruchtbar machen, da ihnen ein subversives Moment mit konfliktären Machtbeziehungen inhärent ist.[3] Hiervon ausgehend lotet der Beitrag die Positionen Burtons hinsichtlich transkultureller Fragen im *Weltensammler* aus und kontrastiert diese mit der Darstellung in *Nomade auf vier Kontinenten*.[4]

2. Burton – eine Identifikationsfigur trotz aller Kritik?

Die Figur Richard F. Burton im *Weltensammler* ist schwer zu fassen. Dies liegt vor allem an der differenzierten narrativen Ausgestaltung, bei der verschiedene Stimmen jeweils eine eigene Perspektive einbringen und das zuvor Gesagte korrigieren, ergänzen und hinterfragen: So finden sich in allen drei Teilen der Binnenhandlung (eine) heterodiegetische Erzählstimme(n) (Indien, Arabien, Ostafrika), denen gleichrangig Perspektiven von Einheimischen oder Briefe von Burton beigestellt sind. Das Binnengeschehen wird zudem

3 Den fehlenden Bezug zu Fragen der Macht führt Jürgen Erfurt (2021, S. 118ff.) als einen Kritikpunkt am Transkulturalitäts-Konzept von Wolfgang Welsch an.

4 Die bisherigen Beiträge zur Transkulturalität bzgl. Burton beziehen sich i.d.R. auf das Konzept von Welsch, vgl. Gebhardt-Fuchs 2016: 25–39; Schmidt 2011: 97–104.

ebenfalls von einer heterodiegetischen Erzählstimme gerahmt: Eine konstante Perspektivierung und fortschreitende Psychologisierung Burtons fehlen.[5]

Nichtsdestotrotz zeichnet sich über alle Stationen hinweg das Bild einer an unbekannten Kulturen im Allgemeinen und Religionen im Besonderen interessierten Person, wobei die jeweils historisch gewachsenen Religionsformen in der Wahrnehmung Burtons bereits hierarchisch aufgestellt sind: Eine erste Ordnung ist die zwischen Aberglaube (womit an dieser Stelle das Christentum gemeint ist) und „fremden Traditionen", die es noch zu durchschauen gilt (vgl. Trojanow 2007a: 63). Daneben findet sich eine Hierarchisierung zwischen positiv und negativ besetzten Religionen: Das Christentum wird durchweg kritisch dargestellt (vgl. Trojanow 2007a: 62, 164–169, 325, 514 f.) und die religiösen Traditionen des Ahnenkultes in Ostafrika als Aberglaube abgetan (vgl. Trojanow 2007a: 416 f.). Demgegenüber steht die Teilnahme am Fest zu Ehren des Gottes Shiva, an dem er sich als Teil einer Gemeinschaft fühlt, bei der zu bleiben es ihn kurzzeitig reizt (vgl. Trojanow 2007: 186). Die persönlichen Islamerfahrungen Burtons werden dabei positiv geschildert, wie hier an der Beschreibung der ersten Begegnung mit einer muslimischen Pilgergesellschaft deutlich wird: „Er vernahm ein Lied, es zog ihn hinein, ein Lied, das ihn bewegte, ein Lied, das an dem Putz einer verborgenen Kammer seines Wesens kratzte. Diese Berührung, sie war ein Erstrahlen, der Ort vor ihm erstrahlte, und er selber war von Licht durchflutet. [. . .] Gegenüber dem Tor [. . .] saßen einige Männer auf dem Boden. Sie sangen ein Lied, das ihn berührte. Es klang wie eine Liebeserklärung an alles Lebendige" (Trojanow 2007a: 122).[6]

Allerdings lässt sich die religiöse Position Burtons nicht eindeutig als muslimisch verorten. Denn schaut man sich die positiv besetzten religiösen Erlebnisse an, dann zeigt sich, dass der Reiz nicht in den religiösen Inhalten, sondern in den sozialen Praktiken, in den Ritualen liegt. So scheint die zeitweilige Zugehörigkeit zu einer *solidarischen Gemeinschaft* (vgl. Durkheim 2019) Burton aus seiner üblichen, aus Beobachtung und Reflexion bestehenden Herangehensweise, herauslösen zu können. Besonders in den ersten beiden Teilen, Indien und Arabien, pendelt Burtons Kontakt mit den ihm unbekannten Kulturen bzw. Religionen zwischen den Polen dieses distanzierten, reflektierten Beobachtens und des emotionalen, integrativen Teilnehmens, wobei schlussendlich stets die *Vernunft* die Oberhand gewinnt: „Lange Minuten bleibt er auf dem Kamm stehen, einer im Einen, aufgehoben in der festlichen

5 Hinsichtlich einer narratologischen Analyse des Romans vgl. Peters 2015: 423–445; Domedey 2009: 45–65.

6 Vgl. weitere Stellen in Trojanow 2007a: 299, 319, 513. Auch in der Fremdwahrnehmung finden sich ausschließlich bestätigende Stimmen: der Diener Naukaram (vgl. Trojanow 2007a: 107, 201f.) oder die Reisegesellen der Hadj (Trojanow 2007a: 261, 271).

Brüderschaft, begründet durch den Anblick von Medina [. . .]. Ohne eine Einschränkung, wie sie ihm Minuten später durch den Kopf schießt: Warte, du bist nicht einer von ihnen. Du mußt beobachten. Ich will Anteil nehmen. Die Reisenden ziehen weiter, die Serpentinen hinab, und seine Augen beginnen durch den Zauber zu stoßen, sie überfliegen das Städtchen, sie sezieren es und, und er prägt sich alles ein [. . .], und als er Pause macht von der strengen Beobachtung, stellt er fest, daß seine Hochstimmung verflogen ist“ (Trojanow 2007a: 299).

Die hier aufgerufene Dichotomie zwischen dem Zauber und seiner rationalen Lüftung, ja die *Entzauberung* (vgl. Weber 1919) der Religion, verortet Burton als säkulare und rationale Person, als Vertreter der modernen und aufgeklärten Position, die Religion überwunden zu haben glaubt (vgl. auch Trojanow 2007a: 417 f.). Und tatsächlich wird im Roman immer wieder das Interesse Burtons an den fremden Orten, sein Wissensdurst, seine Bildung, aber auch seine ablehnende Haltung der kolonialen Verwaltung beschrieben (vgl. Trojanow 2007a: 194, 217, 224). Damit entsteht scheinbar eine Figurenzeichnung, die – statt dogmatischen Direktiven – eigenen moralischen und vernunftgeleiteten Regeln im Sinne grundsätzlicher Handlungsmaximen folgt, so könnte man zumindest die Wahrnehmung Naukarams und des Schreibers (vgl. Trojanow 2007a: 202) interpretieren.

Ist mit Burton nun ein säkulares und aufgeklärtes Identifikationsmodell für einen transkulturellen Kontakt nicht nur in einem kolonialen, sondern auch globalen Kontext gegeben?[7] Bei Mary Louise Pratt liegt der Fokus der Begegnungen in den *contact zones* auf dem *Kontakt*, womit wechselseitige, interaktive und improvisatorische Dynamiken von Begegnungen, sowohl kolonialen als auch den gegenwärtigen globalen, in den Vordergrund rücken (vgl. 2007: 8). Transkulturelle Prozesse sind transformativ, bewusst und unbewusst, in ihren Ergebnissen arbiträr und ambivalent; sie können zudem subversiv sein, da dominante Diskurse aufgegriffen, problematisiert, reartikuliert, umgedeutet oder verfremdet werden können. Vor diesem Hintergrund kann bspw. der Text, den der Schreiber für Naukaram anfertigt, als transkulturelles und subversives, ja metatextuelles Produkt verstanden werden. Aber auch Burtons Anverwandlungen fremder Kulturen bzw. Religionen und seine im Text beschriebenen Bemühungen, die britische Herrschaft zu kritisieren, sind Ergebnisse transkulturellen, jedoch nicht subversiven Kontakts. Als Angehöriger der Machtposition dient ihm seine Verkleidung in erster Linie zu Spionagezwecken und damit als Mittel der Herrschaft. Allerdings glaubt die Figur, die Gefühle und die Unterdrückung der Einheimischen nachempfinden

7 Vgl. zu Burtons Darstellung als Projektionsfläche für die (deutsche) postsäkulare Auslotung zwischen Glauben und Vernunft Horstkotte 2020: 369–393.

zu können (vgl. Trojanow 2007a: 212). Gerade dieser Anspruch der Identifikation wird von den beteiligten Personen, sei es Naukaram, der Schreiber oder aber sein Sufi-Lehrer als übergriffig verstanden: „Du kannst dich verkleiden, so viel du willst, du wirst nie erfahren, wie es ist, einer von uns zu sein. Du kannst jederzeit deine Verkleidung ablegen, dir steht immer dieser letzte Ausweg offen. Wir sind aber in unserer Haut gefangen. Fasten ist nicht dasselbe wie hungern“ (Trojanow 2007a: 212).

Die Ablehnung des Lehrers zielt damit nicht nur auf die Nivellierung, sondern vielmehr auf das Fehlen eines Bewusstseins für naturalisierte Machtbeziehungen. Ganz explizit wird Burtons Verhalten hier als gewaltsamer Akt der Repräsentation und Objektivierung empfunden, dessen fundamentale Grundlage eine Form der „symbolische[n] Gewalt“ (Bourdieu 2005: 63) darstellt, bei der nicht nur die Beherrschten, „von einem subversiven Aufruhr abgesehen [. . .], dazu tendier[en], sich selbst gegenüber den herrschenden Standpunkt einzunehmen“ (Bourdieu 2005: 202). Diese symbolische Gewalt ist bei Bourdieu nicht einseitig gemeint, sondern zeichnet sich dadurch aus, dass gesellschaftliche Herrschaftsverhältnisse als symbolische reproduziert und naturalisiert, somit auch sowohl für die Beherrschten als auch die Herrschenden normalisiert werden und in ihren Habitus übergehen (vgl. Bourdieu 1996: 175–211; Schmidt 2009: 231–234). Burtons Identifikation erscheint in diesem Licht als Ausdruck der symbolischen Gewalt, weil er die asymmetrischen Machtverhältnisse (i.S. der Superioritätsannahme europäischer Kolonisten) nicht hinterfragen kann, da sie für seine Identitätsbildung fundamental sind (vgl. Trojanow 2007a: 213). In dieser Konstellation werden Rassismus und Eurozentrismus als *Episteme des Aufklärungsdiskurses* offenbar; wobei man solche epistemischen Grundsätze ohne ein neues Paradigma „niemals in Gänze zu durchschauen vermag“ (Koschorke 2013: 238 f.). Es ist nicht Burton als identifikatorischer Grenzgänger, der die epistemischen Strukturen aufdeckt, sondern sie zeigen sich in den transkulturellen, hier konkret transreligiösen Kontakten, bei denen dominanten Positionen ihr Gegenüber widerfährt: Die Anverwandlung einheimischer *Leben* geht einher mit der Überzeugung der *Entzauberung* verschiedener, bereits hierarchisch vorstrukturierter Religionen und der Superiorität der säkularen Position.

Die Ausstellung der säkularen Überlegenheit kann wiederum metatextuell als kritisch verstanden werden, liest man Burtons unerfüllte Sehnsucht nach einer metaphysischen Gemeinschaft als Problematisierung einer „säkularistische[n] Säkularität“ (Casanova 2015: 15).[8] In diesem Verständnis könne der moderne und emanzipierte Mensch nicht religiös sein, er müsse Religion

8 „[E]in modernes ‚Stadialbewusstsein‘, das [den] anthropozentrischen Wandel der Glaubensbedingungen als Vorgang der Reifung und Entwicklung versteht, als ‚Mündigwerden‘ und als zunehmende Emanzipation“ (Casanova 2015: 15).

vielmehr überwinden. Diese Dichotomie zeigt sich in Burtons Annäherungen an religiöse Erlebnisse, wenn seine emotionale Involviertheit durch rationale Analysen durchbrochen wird; direkt problematisiert wird sie hingegen, wenn der Rationalisierungsprozess die Figur nicht erfüllt, sondern eine Leerstelle hinterlässt.

Die Beschreibung der Figur Burton als säkularistisch und die metatextuelle Kritik am Säkularisierungsdiskurs mündet allerdings in einen Widerspruch, wenn es im *Weltensammler* heißt: „Das Herz des Menschen ist ein Gefäß von begrenztem Fassungsvermögen, das Göttliche hingegen ein Prinzip ohne Maß“ (Trojanow 2007a: 320). Der Blick auf den begleitenden Bericht *Nomade auf vier Kontinenten* hilft dabei, diesen Widerspruch aufzuschlüsseln.

3. *Nomade auf vier Kontinenten – transkulturelle Lesarten*

Der Bericht, das Ergebnis einer siebenjährigen Nachreise, folgt auch hier den Lebensstationen Indien, Arabien, Ostafrika sowie zusätzlich Nordamerika und schließlich Triest in Italien. Die Gestaltung des Textes ist dabei eine der Verflechtung und der Vermischung von historischen Berichten, Bildern, Gedichten Burtons, Aussagen seiner Zeitgenossen, einem Ausschnitt aus Trojanows *Zu den heiligen Quellen des Islam*, dem Bericht der Nachreise, historischen Karten, Fotografien usw. Auch in dieser Anlage der transkulturellen Transformation wird Burtons Repräsentation des Anderen kritisch als *Othering* ausgestellt, wenn bei dem Abendessen in Shimla eindeutig rassistische Passagen aus Burtons Originaltexten vorgelesen werden und die anwesenden Personen sich in einem ironisierenden Gestus mit den angesprochenen Gruppierungen identifizieren.[9]

Die *ästhetische* Gestaltung des Berichts erweist sich dabei als ambivalent, scheint er doch gerade nicht eindeutig als *faktuale Textsorte* (vgl. Klein/Martinez 2009: 4 f.) bestimmt werden zu können. Mag man noch dessen Erzähler mit der Autorfigur Ilija Trojanow identifizieren, wird der faktuale Status des Textes problematisch, wenn der Autor seine Spurensuche mit dem Topos der ‚Jagd nach einem verlorenen Schatz‘, nämlich den vernichteten Tagebüchern von Burton, einleitet. Das erste Kapitel wirft die Lesenden dementsprechend in medias res in die Begegnung mit einem geheimnisvollen Antiquar, der zu einem weltweiten Netzwerk von „Burtoniern“ (Trojanow 2007b: 413) gehört, die den Autor von einer Station zu nächsten schicken: eine

9 Geier sieht hingegen vor allem die Kritik am kolonialen Diskurs des 19. Jahrhunderts ausgearbeitet, weniger eine selbstreflexive Annäherung an Trojanows eigene Reiseerfahrungen und -erwartungen, vgl. Geier 2018: 351–371, 370 f.

Schnitzeljagd ohne Happy End. Dazwischen finden sich Passagen aus dem *Weltensammler*, die Lesende, welche den Text nicht kennen, nicht als fiktionale entziffern würden (vgl. Trojanow 2007b: 106), sowie die Aufnahme eines Gedichts *The Kasîdah of Hâjî Abdû El-Yezdî* von Richard F. Burton (2007b: 170–270), das als poetischer Kommentar der – auch metaphysischen – Spurensuche Trojanows gelesen werden kann.

Während der *Weltensammler* die historische Figur um das Thema der religiösen Verortung fiktionalisiert, trifft dies für *Nomade auf vier Kontinenten* nicht zu. Die verschiedenen historischen Religionen werden in den hier zitierten Burton-Texten von ihm, wenn überhaupt, einem akademischen Interesse unterzogen, oder aber als eine poetische Sinnsuche in Form des Gedichts eingeflochten. Interessanterweise wird dieses Gedicht über den gesamten Arabienteil hinweg im oberen Drittel der jeweiligen Seite abgedruckt.

Damit ergibt sich für dieses Kapitel, das bewusst in der Buchmitte angelegt zu sein scheint, eine dreifache Lesart, die sich beim Anblick der Kaaba verdichtet bzw. sie wird explizit in ihrer Differenz ausgestellt (Trojanow 2007b: 196):

- *religiös,* als spirituelle Erfahrung (für den pilgernden Trojanow): „Der Anblick war ergreifend. Unmittelbar. Ohne Betrachtung und Reflexion“,
- *säkular*, als Ausdruck einer vordergründig akademischen, objektivierten Annäherung (beim historischen Burton), die allerdings offensichtlich von Eurozentrismus und Rassismus gekennzeichnet ist: „Doch, um in aller Demut die Wahrheit zu gestehen, ihr Gefühl [der anderen Pilger; LP] war eines der höchsten religiösen Verzückung, meines jedoch die Ekstase eines befriedigenden Stolzes“,
- *ästhetisch*, als poetische Suche nach dem Sinn der menschlichen Existenz in Burtons Gedicht *The Kasîdah*: „Warum Geburt und Leben – und was dann?“.

Diese *religiöse*, den mystischen Erfahrungstopoi folgende Schilderung zeichnet ein Religionsverständnis der Unfassbarkeit (vgl. Trojanow 2007b: 271 f.), das Trojanow für sich als „Grundhaltung“, als ein „Axiom“ formuliert (2018: 163). *Religion* wird so als metaphysische *Instanz* beschrieben, die sich über die ontologische Differenz *Transzendenz/Immanenz* konstituiert, wobei unter *immanent* all das verstanden wird, was man erreichen, beobachten, beschreiben und kritisieren kann (vgl. Luhmann 1989: 313). Das Transzendente hingegen ist unerreichbar und unverfügbar.

Greift man nun den Widerspruch aus dem *Weltensammler* auf, so wird dem fiktionalisierten Burton ein Verständnis von *Religion* als „metaphysischer Unverfügbarkeit“ (Schmidt 2016: 280) in den Mund gelegt (das nicht

zur Figurenzeichnung passt), von der die jeweiligen Religionen, wie auch die säkulare Position, vielfältige, und vor allem historische, Ausprägungen darstellen, die strukturell keiner Hierarchie unterworfen sind. Von hier aus scheint Trojanows Texten eine implizite *poetische Utopie der Offenheit* eingeschrieben zu sein, wenn sich Begegnungen (auch mit Texten) vor dem Hintergrund eines transkulturellen „Zusammenflusses" (Trojanow/Hoskoté 2007)[10] und einer religiösen Vielfalt ereignen: die Vorstellung einer „friedlichere[n] Welt" (Trojanow 2018: 168).

Diese Idee kann aber gerade nicht Burton zu ihrem Vorbild haben. Dessen ‚Faszinationskraft' baut der Bericht durch die Ausstellung eines offensichtlich und grundsätzlich eurozentristischen, rassistischen sowie geltungsorientierten Standpunkts in fast jedem zitierten Auszug sukzessive ab, bis nur noch Burtons Offenheit für neue Erfahrungen und die Widersprüchlichkeit der historischen Person als Projektionsfläche für das Unverfügbare, U-Topische bleiben. Inwiefern diese Nivellierung der impliziten Machtbeziehungen zum *politischen Programm* beiträgt, mag allerdings bezweifelt werden.

Bibliographie

Arnal, William E.: Definition. In: Willi Braun, Russel T. McCutcheon (Hg.): Guide to the Studies of Religion. London: Cassel, 2000, S. 21–34.

Asad, Talal: Genealogies of Religion. Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam. Baltimore/London: John Hopskins University Press, 1993, S. 22–54.

Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loïc J. D.: Reflexive Anthropologie. Übers. v. Hella Beister. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

Bourdieu, Pierre: Die männliche Herrschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Casanova, José: Die Erschließung des Postsäkularen: Drei Bedeutungen von „säkular" und deren mögliche Transzendenz. In: Matthias Lutz-Bachmann (Hg.): Postsäkularismus. Zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs. Frankfurt am Main: Campus, 2015, S. 9–40.

Domedey, Jana: Intertextuelles Afrikanissimo: postkoloniale Erzählverfahren im Ostafrika-Kapitel von Ilija Trojanows „Der Weltensammler" (2006). In: Acta Germanica 37 (2009), S. 45–65.

Durkheim, Emile: Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften (= wissenschaft 1005). 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019.

Erfurt, Jürgen: Transkulturalität. Prozesse und Perspektiven. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2021.

10 Vgl. auch „Zusammenfluß" und „Interface" als Metaphern in Trojanow 2007b: 143 f.

Fitzgerald, Timothy: Discourse on Civility and Barbarity. A Critical History of Religion and Related Categories. Oxford: Oxford University Press, 2007.
Führding, Steffen: Jenseits von Religion? Zur soziorhetorischen „Wende" in der Religionswissenschaft. Bielefeld: transcript, 2015.
Gebhardt-Fuchs, Katrin: Transkulturelle Identität oder Mimikry im postkolonialen Roman *Der Weltensammler* von Ilija Trojanow. In: Stephanie Lavorano, Carolin Mehnert, Ariane Rau (Hg.): Grenzen der Überschreitung. Kontroversen um Transkultur, Transgender und Transspecies. Bielefeld: transcript, 2016, S. 25–39.
Geier, Andrea: Erkundungen von Erinnerungsräumen. Über Raum-Zeit-Dynamiken in Ilija Trojanows *Nomade auf vier Kontinenten* und Christian Krachts *Imperium*. In: Uta Schaffers, Stefan Neuhaus, Hajo Diekmannshenke (Hg.): (Off) the Beaten Track? Normierung und Kanonisierungen des Reisens. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018, S. 351–371.
Habermas, Jürgen: Glauben und Wissen. Friedenspreis des Deutschen Buchhandels. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016.
Horstkotte, Silke: Beyond Faith and Reason. Postsecular Genealogies in Daniel Kehlmann's *Measuring the World*, Ilija Trojanow's *The Collector of Worlds*, and Sibylle Lewitscharoff's *Blumenberg*. In: Poetics Today 41 (2020), S. 369–393.
Klein, Christian/Martínez, Matías: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. In: Dies. (Hg.): Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2009, S. 1–13.
Koschorke, Albrecht: „Säkularisierung" und „Wiederkehr der Religion". Zu zwei Narrativen der europäischen Moderne. In: Ulrich Willems, Detlef Pollack, Helene Basu, Thomas Gutmann, Ulrike Spohn (Hg.): Moderne und Religion. Kontroversen um Modernität und Säkularisierung. Bielefeld: transcript, 2013, S. 237–260.
Luhmann, Niklas: Zur Ausdifferenzierung der Religion. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 259–357.
Peters, Ludmila: Postkoloniales Sprechen von Religion und Religiosität – Ilija Trojanows Roman *Der Weltensammler*. In: Tim Lörke, Robert Walter-Jochum (Hg.): Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert. Motive, Sprechweisen, Medien. Göttingen: V&R, 2015, S. 423–44.
Peters, Ludmila: Religion als diskursive Formation. Zur Darstellung von Religion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld: transcript, 2021.
Pratt, Mary Louise: Arts of the Contact Zone. In: Profession (1991), S. 33–40.
Pratt, Mary Louise: Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation, 2. Aufl. New York: Routledge, 2007.
Reder, Michael: Religion in postsäkularer Gesellschaft. Die Überlegungen von Jürgen Habermas und fünf Einsprüche dagegen. In: Communicatio Socialis 42/2 (2009), S. 131–137.
[Richard F. Burton:] The Kasîdah of Hâjî Abdû El-Yezdî. Übertragen von Menno Aden. In: Ilija Trojanow: Nomade auf vier Kontinenten. Auf den Spuren von Sir Richard Francis Burton. München, Wien: dtv, 2007, S. 170–270.

Schmidt, Robert: Symbolische Gewalt. In: Gerhard Fröhlich (Hg.): Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, 2009, S. 231–235.

Schmidt, Kira: Burton als Held eines transkulturellen Mythos? Zu *Der Weltensammler* (2006) von Ilija Trojanow. In: Acta Germanica 39 (2011), S. 97–104.

Schmidt, Jochen: Kultur der Heiligkeit. Über theologische Rede vom Unverfügbaren in einem säkularen Zeitalter. In: ZThK 113 (2016), S. 279–290.

Trojanow, Ilija/Hoskoté, Ranjit: Kampfabsage. Kulturen bekämpfen sich nicht – sie fließen zusammen. München: Karl Blessing, 2007.

Trojanow, Ilija: Der Weltensammler. Roman. München, Wien: dtv, 2007a.

Trojanow, Ilija: Nomade auf vier Kontinenten. Auf den Spuren von Sir Richard Francis Burton. München, Wien: dtv, 2007b.

Trojanow, Ilija: „Ist die Vielfalt der Religionen ein Gottesbeweis?" Ilija Trojanow über transreligiöse Wanderschaft und die Abgründe der Vergangenheit. In: Jan-Heiner Tück (Hg.): „Feuerschlag des Himmels". Gespräche im Zwischenraum von Literatur und Religion. Freiburg/Basel/Wien: Herder, 2018, S. 159–189.

Weber, Max: Wissenschaft als Beruf. In: Geistige Arbeit als Beruf. Vier Vorträge vor dem Freistudentischen Bund. Erster Vortrag. München, 1919.

Willems, Ulrich/Pollack, Detlef/Basu, Helene/Gutmann, Thomas/Spohn, Ulrike: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Moderne und Religion. Kontroversen um Modernität und Säkularisierung. Bielefeld: transcript, 2013, S. 9–23.

Das Eigene ist das Fremde und das Fremde das Eigene: Religionen im Migrationskontext bei Meral Kureyshi und Navid Kermani

Isabelle Stauffer (Eichstätt)

In einem Migrationskontext kann die eigene Herkunfts-Religion fremd und die fremde Religion der neuen Umgebung erkundet und vertraut gemacht werden. Dies sind Erfahrungen, die zwei so unterschiedliche Texte wie Meral Kureyshis Debutroman *Elefanten im Garten* (2015) und Navid Kermanis berühmte Essays *Ungläubiges Staunen. Über das Christentum* (2015) vereint. Beide formulieren individuelle Erfahrungen mit dem transkulturellen Berührungsfeld von Christentum und Islam. Unter „transkulturell" verstehe ich jene religiösen Elemente und Erscheinungsformen, die religionsübergreifend vorkommen.[1] Insbesondere Navid Kermani ist dafür bekannt, dass er „das Verbindende zwischen unterschiedlichen Religionen immer wieder gegenüber dem Trennenden hervorhebt" (Anz 2018: 9). Dabei lässt Kermani wiederholt Fremdes und Vertrautes aufeinandertreffen (vgl. Bossong 2018: 54).

Dieses Berührungsfeld von Christentum und Islam möchte ich zum einen auf Zuordnungen und Verschränkungen von Religion als dem Eigenen und/oder dem Fremden untersuchen und zum anderen auf transkulturelle Elemente von Religion befragen. Fremdheit ist eine relationale und dialektische Kategorie, „ein Interpretament der wechselseitig wahrgenommenen Andersheit" (Albrecht 2002: 541). Im Blick auf das Fremde konstituieren sich das Eigene und das Fremde gleichermaßen (vgl. Albrecht 2003: 542). Als fremd wird bezeichnet, „was einzig in der Weise da ist, dass es sich dem eigenen Zugriff entzieht." (Waldenfels 2006: 110) Zugleich aber bildet das Fremde einen „Resonanzboden des Eigenen" (Schäffter 1991: 16).[2] Deshalb müssen das Fremde und das Eigene nicht statisch, sondern dynamisch und ineinander

1 Zu diesem Verständnis von *transkulturell* vgl. Mecklenburg 2021: 13.

2 Von den vier Modi des Fremderlebens nach Ortfried Schäffter sind vor allem der erste, Fremdheit als Resonanzboden des Eigenen, und der vierte, Fremdheit als Komplementarität, wichtig für meine Untersuchung. Fremdheit als Resonanzboden des Eigenen versteht das Fremde als verlorenen Ursprung des Eigenen. Die Fremdheit der anderen Kultur wird auf der Grundlage eines Allgemein Menschlichen erfahrbar als existentielle transkulturelle Erfahrung, vgl. Hofmann 2006: 21 und Schäffter 1991: 18. Fremdheit als Komplementarität respektiert die Inkommensurabilität der Fremdheit. Die radikal auszuhaltende Fremdheit des Fremden bewirkt aber auch eine fehlende Transparenz des

verschränkt gedacht werden[3] – dies allerdings ohne „auf die schiefe Ebene einer einseitigen Aneignung des Fremden oder einer Nivellierung der Differenz zwischen Eigenem und Fremdem“ (Waldenfels 2006: 111) zu geraten.

1. Zirkuläre Migration und das Fremdwerden des Eigenen

In Kureyshis Roman, der auf der Short-List für den Schweizer Buchpreis 2015 stand, gerät die vierundzwanzigjährige Ich-Erzählerin durch den Tod ihres Vaters in eine Krise. Ihre Erzählung richtet sich an den verstorbenen Vater. Er ist das Du, dem das Ich seine Erinnerungen, Träume und erfundenen Geschichten erzählt.[4] Der schwebende Wirklichkeitsbegriff, in dem Erinnerungen und Phantasie verschwimmen, lässt Raum für Transzendenz. So wird sie von ihrem toten Vater besucht: „Ich mache die Augen auf, steige aus meinem Bett und gehe zur Tür. Als ich sie öffne, stehst du davor. Ich sehe dir zu und bewege mich langsam in deine Richtung. Du siehst mich an, kommst näher, umarmst mich. ‚Ich besuche euch‘, sagst du leise in mein Ohr, ‚ich kann nicht oft kommen, nur alle zwei Wochen einmal.‘ ‚Erzähl mir, wie es dort ist und wie es dir geht!‘ ‚Mir geht es gut. Wo ist eigentlich die Videokamera?‘ “ (Kureyshi 2017: 46) Mit der Videokamera möchte der verstorbene Vater seinen Besuch festhalten und beweisen. Er findet sie aber nicht. Genauso wie zu Beginn seines Besuchs öffnet auch an seinem Ende die Erzählerin die Augen. Dadurch entsteht der Eindruck, dass der Besuch nur ein Traum war.

Die Erzählerin ist als neunjähriges Mädchen aus dem Kosovo in die Schweiz gekommen. Damit wurde sie „aus ihrem Leben genommen“ und „in ein anderes Leben fallen gelassen“ (Kureyshi 2017: 136). Sie entstammt der türkisch-islamischen Minderheit in Prizren, einer Stadt im Süden des Kosovo an der Grenze zu Albanien. Ihre Eltern beherrschen neben türkisch die albanische und serbische Sprache.

Die Erzählerin ist mit dem Islam aufgewachsen, dessen Sprache das Arabische ist. So beschreibt sie, wie ihre Großmutter gebetet hat: „Babaanne las

Eigenen. „Eigenes kann als fremd erscheinen, Fremdes als attraktiv und gleichzeitig abstoßend; eine ständige Bewegung ist zu erkennen, die nie zum Stillstand [. . .] kommt.“ (Hofmann 2006, 26) Dieser Modus des Fremderlebens charakterisiere die Migrationsbewegungen unserer globalisierten Welt. Während der erste Modus die Gefahr birgt, das Eigene aus eurozentristischer Perspektive absolut zu setzen, ermöglicht er Verständigung. Der vierte Modus kann in der Nichtverstehbarkeit stecken bleiben, ist aber für die Anerkennung der Differenz wichtig, vgl. Hofmann 2006: 24–26.

3 Dies betont insbesondere der vierte Modus des Fremderlebens, vgl. Hofmann 2006: 26.

4 Zum Status der erfundenen Geschichten, wie die titelgebenden Elefanten im Garten vgl. Locher 2015 und Jäggi 2015.

ununterbrochen aus dem Koran, so kam es mir vor. [. . .] Sie las in arabischer Sprache, der Sprache Mohammeds. Meine Sprache ist es nicht.“ (Kureyshi 2017: 99) Die Großmutter wiederholt die Gebete so lange, bis auch die Erzählerin sie zu wiederholen beginnt „in der Schule, auf dem Nachhauseweg, in der Bibliothek, im Bett“ (Kureyshi 2017: 100). Diese Gebetsszenen wiederholen sich in der Schweiz mit der Mutter. Die Erzählerin und ihre Geschwister necken sich während dem Gebet und sind unkonzentriert.

Als die Erzählerin in ein Pfadfinderlager fährt, wird sie mit christlichen Liedern, Symbolen und Gebeten konfrontiert. Dies löst bei ihr Angst aus: „Alle Kinder saßen im Kreis, wir hielten uns an den Händen und sangen Lieder. Ich verstand kaum etwas, und wenn das Wort ‚Halleluja‘ fiel, schwieg ich. Ich dachte, wenn ich dieses Wort aussprechen würde, käme ich in die Hölle der Muslime. In jedem Zimmer waren große, hölzerne Kreuze aufgehängt, die ich nicht ansah.“ (Kureyshi 2017: 113) Das Kreuz als religiöses Symbol des Christentums fungiert in diesem Fall als „Trennungszeichen“ (Sundermeier 2003: 548). Es signalisiert der Erzählerin, dass sie nicht dazugehört und „in der Fremde ist“ (Sundermeier 2003: 548).

Im Ramadan erbettelt sie sich von ihrer Mutter, dass sie wenigstens den halben Tag fasten darf. Um den ganzen Tag zu fasten, ist sie noch zu jung. Als sie allen Versuchen und Angeboten ihrer nicht fastenden, unwissenden Umgebung widersteht, ist sie stolz auf sich: „Alles war still, als wir uns an den Tisch setzten, um zu beten. Nach dem Essen war ich so stolz auf mich, als wenn ich fünf Meter getaucht wäre.“ (Kureyshi 2017: 113)

In der Schweiz aber wird ihr die islamische Religion ihrer Großeltern und Eltern allmählich fremd. Erst in der Schweiz trägt ihre Mutter ein Kopftuch, berichtet die Erzählerin, die das als peinlich erlebt: „Ich schämte mich schon dafür, dass wir uns keine neue Kleidung kaufen konnten, uns die Haare gegenseitig schnitten und dafür, dass wir die einzigen waren, die kein Auto und kein Telefon besaßen, dann musste Anne auch noch ein Kopftuch tragen. Anders waren wir schon vorher, danach waren wir die Anderen.“ (Kureyshi 2017: 9) Durch das vestimentäre Zeichen der für die Schweizer Umgebung fremden Religion wird ihre Familie zu Fremden gemacht. Als *Othering* hat Gayatri Chakravorty Spivak diesen Prozeß beschrieben (vgl. Spivak 1985). Mit der Migration ist das Gewohnte „gegen ein Gefühl des Fremdseins eingetauscht“ (Arx 2015) worden, wie Alexandra von Arx in ihrer Rezension in der *Neuen Zürcher Zeitung* formuliert hat. So sagt im Roman die Mutter der Erzählerin: „Die Schweiz hat uns zu Fremden gemacht.“ (Kureyshi 2017: 116)

Wenn die Erzählerin als Erwachsene an die Orte ihrer Kindheit zurückkehrt, merkt sie, dass sie dort gar nicht mehr hinpasst, da sie sich „umgepasst“ hat (Kureyshi 2017: 136). An der Beerdigung ihres Vaters sind ihr die religiösen Rituale so fremd geworden, dass sie sie mit dem Blick einer Außenstehenden beschreibt und als lächerlich empfindet: „Als der Hoca mit der

hohen Stimme begann, ins Mikrophon zu spucken, war ich die Einzige, die in Gelächter ausbrach. Meine Tante zog mich wütend am Arm aus dem Zimmer." (Kureyshi 2017: 111) Und wenn sie dann wieder in die Schweiz fährt, „zurück in mein gegenwärtiges Leben [. . .], wo die Menschen, die da ihr erstes Leben schon gelebt haben, mich erkennen, fühle ich mich ihnen fremd." (Kureyshi 2017: 136) Mit diesem Hin und Her zwischen zwei Ländern, das verbunden ist mit dem ganzen Wechselbad der Gefühle von Dazugehörigkeit und Fremdsein, befindet sich die Erzählerin in einer Art zirkulärer Migration (vgl. Sandberg 2017: 178).[5] Wie viele Migrant:innen stellt sie die Frage, wie fremd jemand sein darf, der dazugehören möchte (vgl. Gellner 2014: 35). In ihrem Fall handelt es sich um normative Fremdheit, d.h. sie gilt aufgrund von sozialen Normen als nicht zugehörig (Mecklenburg 2008: 216). Die „Disparitäten und Beschränkungen", die im Rahmen der „Transkulturalisierung" dieser Erzählerin erfolgen, wie „Zwang, Not und Armut" (Welsch 2012: 36) führt der Text eindringlich vor. Insofern ist das Sprechen von Religion in diesem Text nicht von Fragen der Macht und der Kultur zu trennen.[6]

In dieser Situation des Dazwischen löst der Tod ihres Vaters eine Rückbesinnung auf die Religion ihrer Kindheit aus. Entsprechend beginnt der Roman mit den Worten: „Dein Sarg liegt in der Erde. Du wolltest in Prizren begraben werden. Seit einem Monat hülle ich jeden Freitagmorgen meine Haare in ein weißes Kopftuch und spreche ‚Yasin', das Totengebet, für dich." (Kureyshi 2017: 5) Im Verlauf des Romans besucht sie sein Grab in Prizren und betet auch dort für ihn. Auch die Gebete ihrer Großmutter tauchen nach dem Tod ihres Vaters wieder auf: „Die Worte holen mich nach zwanzig Jahren wieder ein, ich wiederhole sie, hole sie in meinen Mund zurück, spreche sie über meine Lippen aus und verstehe sie immer noch nicht." (Kureyshi 2017: 101) Es sind die eigenen Worte aus ihrer Vergangenheit und bleiben ihr doch fremd.

2. *Das Fremde aneignen und interne Transkulturalität*

Kermanis Buch ist „eine frei assoziierende Mediation" über „vierzig Bilder und Begriffe, Heilige und Rituale" (Kermani 2016: 292) und wurde von Alexander Cammann in der *Zeit* als „eine faszinierend schwärmerische Annäherung an den christlichen Glauben" (Cammann 2015) gefeiert. Als gläubiger Muslim nähert sich Kermani über Kunstwerke dem Christentum an und macht es zu seinem „eigenen Christentum" (Kermani 2016: 292). Die Bilder

5 Zum Begriff der zirkulären Migration vgl. Currle 2006.

6 Diese Feststellung trifft Ludmila Peters allgemein für literarische Texte, vgl. Peters 2021: 67.

und Skulpturen christlicher Kunst sind seiner „Herkunft fremd“ (Cammann 2015), weshalb er stark auf sie reagiere. Er sucht und findet Gemeinsamkeiten zwischen der eigenen und der fremden Religion. Zugleich formuliert Kermani auch immer wieder sein Befremden mit dem Christentum (vgl. auch Baldwin 2020: 286). Charakteristisch sind dafür die Anfangssätze seiner Kapitel: So beginnt das Kapitel „Sohn“ mit dem Satz „der Junge ist häßlich“ (Kermani 2016: 14), gemeint ist damit eine Skulptur des Jesuskindes aus dem 14. Jahrhundert. Oder das Kapitel „Spiel“ beginnt mit dem Satz: „In so einem gläsernen Rohr, einem Rundumschaufenster sozusagen, das auf einem goldenen Podest steht, hätte ich als Kind einen seltenen Fund aufbewahren mögen, einen Schmetterling, einen Kristall oder eine besonders schöne Murmel“ (Kermani 2016: 210). Kermani beschreibt damit eine Monstranz von etwa 1400. Die abwertende Äußerung über die Jesusskulptur und die Assoziation der Monstranz mit einem musealen Ausstellungsstück weist das Befremden angesichts von heiligen Gegenständen des Christentums deutlich aus.

Passend zum religiösen Dialog, den das Buch führt, hat es eine dialogische Form. Zum einen steht sein Ich im Dialog mit einem „katholischen Freund“ (Kermani 2016: 9), der schon auf der ersten Seite auftaucht.[7] Zum anderen wendet es sich an sein Lesepublikum. So reagiert es auf fingierte Einwände und stellt Fragen, die das Lesepublikum formuliert haben könnte. Deshalb kann man, Kermani lesend, umso besser die Bewegung zwischen Gemeinsamen und Fremden nachvollziehen und das Eigene als das Fremde erfahren.

Kermanis autobiographisches Ich stellt seine eigene Transkulturalität in Bezug auf Religion aus: „Noch mehr als der Ruf des Muezzin, der in unserer Gegend nicht zu hören war, verbinde ich mit Isfahan das Läuten der Glocken; die Wohnung meiner Tante liegt gleich neben der größten Kirche, und meine Eltern wohnten auch nicht weit weg, am Rande von Dscholfa, wie das armenische Viertel von Isfahan heißt. Unter den Freunden meiner Cousins und Cousinen gab es immer ein paar Christen, die uns einluden oder die wir einluden, als Kinder zum Spielen, in der Jugend zur Fete, zuletzt zu Gesprächen“ (Kermani 2016: 260–261). Wie er beschreibt, ist der in Deutschland geborene und aufgewachsene Kermani mit dem Christentum groß geworden – sowohl im Iran beim Besuch von Verwandten, als auch in Deutschland (vgl. Kermani 2016: 258). Wolfgang Welsch bezeichnet dies als *interne Transkulturalität*, d. h., dass „Individuen heute durch mehrere kulturelle Muster geprägt sind, unterschiedliche kulturelle Elemente in sich tragen.“ (Welsch 2012: 31)

Das Befremden angesichts religiöser Symbole des Christentums und deren Aneignung ist beispielhaft am Kapitel zum Kreuz zu sehen. Kermani

7 Damit sei „natürlich Martin Mosebach gemeint“, schreibt Friedrich Wilhelm Graf in der Zeit, vgl. Graf 2015: 57.

sagt eingangs, dass er das Kreuz rundweg ablehne; die Kreuzestheologie sei „Gotteslästerung und Idolatrie“ (Kermani 2016: 50).[8] Zugleich aber stehe „seit Tagen ein Kreuz auf [seinem, I. S.] Schreibtisch“ und sei „so berückend, so voller Segen“ (Kermani 2016: 51), dass er es am Liebsten kaufen möchte, egal wieviel es kostet. Er formuliert die Bereitschaft an das Kreuz zu glauben: „Erstmals denke ich: Ich – nicht nur: man – ich könnte an ein Kreuz glauben. Es steht nicht nur für die Inkarnation in nur einem Menschen, es steht für die Inkarnation als ein Prinzip.“ (Kermani 2016: 51) Die Kreuzskulptur von Karl Schlamminger, deren „ästhetische Kraft“ (Stosch 2019: 53) ihn anzieht, erinnert Kermani an Muqarnas, ein Stilelement islamischer Architektur, das sich durch spitzbogenartige Elemente auszeichnet (vgl. Tabbaa 1985). Da dieses Kreuz anders gearbeitet wurde als andere Kreuze, nämlich ohne etwas hinzuzufügen und ohne etwas wegzunehmen, schreibt Kermani ihm zu, dass es „in der Dreifaltigkeit den Monotheismus“ (Kermani 2016: 52) sehe. Darin sei es „dezidiert christlich und zugleich mehr als nur christlich, in seiner Ästhetik frühchristlich, damit orientalisch und zugleich von heute.“ (Kermani 2016: 52) Kermanis Bereitschaft an das Kreuz zu glauben, speist sich jedoch nicht nur aus der ästhetischen Betrachtung des Kreuzes, sondern auch aus dem Leiden und der Liebe, für die es steht. Kermani erkennt das Kreuz als „Annäherung des Glaubenden an das Leiden selbst“ (Stosch 2019: 53) – gerade auch in seiner aktuellen Dimension – und dieses Leiden kann nur ausgehalten werden in der Kraft der Liebe, die neben der Ästhetik „das zweite große Thema von Kermanis Nachdenken über das Christentum ist.“ (Stosch 2019: 53) Das Kreuz wird bei Kermani somit zum transkulturellen religiösen Symbol.

Mit dem syrischen Kloster Mar Musa beschreibt Kermani einen transkulturell religiösen Ort. Das gemischte ökumenische Kloster widmet sich dem Dialog mit dem Islam (vgl. asianews – gs 2021). Im Kloster finden christlich-muslimische Seminare statt. Elemente aus der „muslimischen, speziell sufischen Glaubenspraxis“ werden in den christlichen religiösen Alltag eingeflochten, wie „das *dhikr,* die melodische Wiederholung einzelner Namen und religiöser Formeln.“ (Kermani 2016: 172) Insbesondere der Sufismus ist für Kermani eine Brücke zwischen Christentum und Islam geworden (vgl. Batlogg/Reck 2016: 203). Im Kloster wird im Ramadan gefastet – wie in den umliegenden Dörfern. Kermani beschreibt zudem, dass die uralte Kapelle „auf den ersten Blick wie eine Moschee“ aussieht und zugleich „urchristlich“ (Kermani 2016: 173) sei. Es gibt darin sogar eine Wand, die bilderlos ist und auf der in arabischer Schrift die ersten Worte des Korans stehen. Dadurch

8 Zum Skandal rund um diese Aussagen Kermanis vgl. Tück 2009. Dazu muss man wissen, dass Kermani Teile seines Buches *Ungläubiges Staunen* schon 2008 und 2009 in der *Neuen Zürcher Zeitung* als Essays veröffentlicht hat.

ist Mar Musa nicht nur ein Ort des Gesprächs, „sondern des gemeinsamen Lebens und Betens der Religionen“ (Kermani 2016: 172). Insofern ist das Kloster „ein Modell für die interreligiöse Begegnung und für eine christlich-islamische Annäherung“ (Stosch 2019: 51).

Gegründet wurde das Kloster vom Jesuitenpater Paolo Dall'Oglio. Dieser betrachtet sich als Muslim „vermittels der evangelischen Gnade und des Gehorsams“ und „aufgrund der Liebe Gottes zu den Muslimen und zum Islam“ (Kermani 2016: 186). Diese christliche Liebe, „die keinen Unterschied macht“ (Kermani 2016: 170), habe Kermani „aller Einwände beraubt“ (Kermani 2016: 169). Indem die Terrororganisation *Islamischer Staat* den Pater entführt hat, versucht sie dieser Liebe Feindschaft entgegenzusetzen. Kermani reagiert darauf mit „seiner eigenen Liebe für das Christentum“ (Stosch 2019: 51). Diese Liebe ist eine Antwort auf diejenige von Pater Dall'Oglio und genuin transkulturell. Friedrich Wilhelm Graf sieht Kermani als „Mystiker, der wie alle durch mystische Schau in Gott sich Versenkenden die Grenzen der eigenen religiösen Tradition hinter sich gelassen hat.“ (Graf 2015: 57)

3. Fazit: Natio-kulturelle Mehrfachzugehörigkeit und transkulturelle Elemente von Religion

Die beiden Texte von Kureyshi und Kermani blicken vom Islam auf das Christentum und stellen dabei die migrationsbedingten „natio-kulturellen Mehrfachzugehörigkeiten“ (Mecheril 2001: 41) aus. Beide zeigen, dass das Fremde „nicht einfach außerhalb des Eigenen existiert, sondern sich in den identifizierten Fremdheiten Anteile des Eigenen zeigen.“ (Messerschmidt 2005: 219) Insofern verschränken sie das Fremde mit dem Eigenen. Dabei tun sie dies auf unterschiedliche Weise. Kureyshis Text verdeutlicht die befremdende Konfrontation mit dem Christentum als die vorherrschende Religion der neuen Umgebung, die soziale Ungleichheit im Migrationskontext sowie die Entfremdung von und versuchte Wiederannäherung an den Islam als Herkunftsreligion. Kermanis Text hingegen sucht nach Ähnlichkeiten – zwischen Kreuzestheologie und islamischer Architektur, verschiedenen Gebetsritualen, Gottesverständnissen und Symbolen. Insofern ergänzen sich die beiden Texte in einer chiastischen Bewegung: Während in Kureyshis Text das Eigene fremd wird, eignet sich Kermanis Text das Fremde an. Beides erscheint in dynamischer, prozesshafter Form. Für beide Texte erweisen sich das Gebet, der Umgang mit Symbolik, das Gedenken an die Toten, ästhetische Gestaltungsformen und das Staunen angesichts von Transzendenz als transkulturelle Elemente von Religion, die Verbindungen schaffen können.

Bibliographie

Albrecht, Corinna: Fremdheitsforschung und Fremdheitslehre (Xenologie). In: Alois Wierlacher (Hg.): Handbuch interkulturelle Germanistik. Stuttgart: Metzler, 2003, S. 541–547.

Anz, Thomas: Die Kunst der Emotionalisierung. Navid Kermanis Poetik des Todes. In: text + kritik 1 (2018), S. 6–13.

Arx, Alexandra von: Erfundene Wahrheit. In: Neue Zürcher Zeitung vom 15.10.2015, https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/erfundene-wahrheit-1.18629766 (letzter Zugriff: 15.07.2021).

[asianews – gs]: Syrien – Kloster des entführten Paters Dall'Oglio hat neuen Abt. In: VaticanNews vom 16.06.2021, https://www.vaticannews.va/de/welt/news/2021-06/ syrien-kloster-mar-musa-pater-dall-oglio-neuer-abt.html (letzter Zugriff: 11.10.2021).

Baldwin, Claire: Representative Germans. Navid Kermani and the German Literary Tradition of Critical Cosmopolitanism. In: Rebecca Braun, Benedict Schofield (Hg.): Transnational German Studies. Liverpool: Liverpool University Press, 2020, S. 285–306.

Batlogg, Andreas R./Reck, Norbert: Neu staunen lernen von Navid Kermani. Ein Muslim interessiert sich für das Christentum. In: Stimmen der Zeit 234/3 (2016), S. 201–204.

Bossong, Nora: Die Grenzen des Himmels. Navid Kermani als Mittler zwischen Politik und Poetik. In: text+kritik 1 (2018), S. 52–56.

Cammann, Alexander: „Religion ist eine sinnliche Erfahrung". Interview mit Navid Kermani. In: ZeitOnline vom 20.08.2015, https://www.zeit.de/2015/34/navid-kermani-christentum-kunst-unglaeubiges-staunen?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.de%2F (letzter Zugriff: 6.12.2021).

Currle, Edda: Theorieansätze zur Erklärung von Rückkehr und Remigration. In: Sozialwissenschaftlicher Fachinformationsdienst soFid, Migration und ethnische Minderheiten 2006/2, S. 7–23, https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-205927 (letzter Zugriff: 15.07.2021).

Gellner, Christoph: Literatur, die in den Himmel schaut. Der Schriftsteller Navid Kermani. In: Stimmen der Zeit 232/1 (2014), S. 43–52.

Graf, Friedrich Wilhelm: Ein Muslim fühlt katholisch. Navid Kermani erhält den Friedenspreis des deutschen Buchhandels. In: Die Zeit vom 15.10.2015.

Hofmann, Michael: Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Paderborn: Wilhelm Fink, 2006.

Jäggi, Sarah: Meral Kureyshi: In den Erfolg getaumelt. In: ZeitOnline vom 2.11.2015, https://www.zeit.de/2015/44/meral-kureyshi-elefanten-im-garten (letzter Zugriff: 7.12.2021).

Kermani, Navid: Ungläubiges Staunen. Über das Christentum. 10. Aufl. München: C. H. Beck, 2016.

Kureyshi, Meral: Elefanten im Garten. Roman. Berlin: Ullstein, 2017.

Locher, Rahel: Romandebut von Meral Kureyshi: Ich bin mit zehn Jahren plötzlich erwachsen geworden. In: WOZ vom 5.11.2015, https://www.woz.ch/-644a (letzter Zugriff: 7.12.2021).

Mecheril, Paul: Pädagogiken natiokultureller Mehrfachzugehörigkeit. Vom „Kulturkonflikt“ zur „Hybridität“. In: Diskurs 10/2 (2001), S. 41–48.

Mecklenburg, Norbert: Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft. München: iudicium, 2008.

Mecklenburg, Norbert: Die Interköpfe und die Transköpfe. Interkulturalität und Transkulturalität in kulturtheoretischer und literaturwissenschaftlicher Sicht. In: Martin Engelbrecht, Gabriela Ociepa (Hg.): Transkulturalität/Interkulturalität. Konzepte, Methoden, Anwendungen. Berlin: Peter Lang, 2021, S. 11–27.

Messerschmidt, Astrid: Befremdungen – oder wie man fremd wird und fremd sein kann. In: Peter Schreiner, Ursula Sieg, Volker Elsenbast (Hg.): Handbuch Interreligiöses Lernen. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2005, S. 217–228.

Peters, Ludmila: Religion als diskursive Formation. Zur Darstellung von Religion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld: transcript, 2021.

Sandberg, Beatrice: Meral Kureyshis Roman Elefanten im Garten – Migrationsliteratur oder deutsche Literatur? Plädoyer für ein erweitertes Verständnis. In: Vesna Kondric Horvat (Hg.): Transkulturalität der Deutschschweizer Literatur: Entgrenzung durch Kulturtransfer und Migration. Wiesbaden: Springer, 2017, S. 167–178.

Schäffter, Ortfried: Modi des Fremderlebens. In: Ders.: Das Fremde: Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Opladen: Westdt. Verlag, 1991, S. 11–42.

Spivak, Gayatari Chakravorty: The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives. In: History and Theory 24/3 (1985), S. 247–272.

Stosch, Klaus von: Ungläubiges Staunen. Über das Christentum. In: Michael Hofmann, Klaus von Stosch, Swen Schulte Eickholt: Navid Kermani. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019, S. 50–55.

Sundermeier, Theo: Religion und Fremde. In: Alois Wierlacher (Hg.): Handbuch interkulturelle Germanistik. Stuttgart: Metzler, 2003, S. 547–552.

Tabbaa, Yasser: The Muqarnas Dome: Its Origin and Meaning. In: Muqarnas 3 (1985), S. 61–74.

Tück, Jan-Heiner: Religionskulturelle Grenzüberschreitung? Navid Kermani und das Kreuz: Nachtrag zu einer Kontroverse. In: Internationale katholische Zeitschrift Communio IKaZ 38 (2009), S. 220–233.

Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkanp, 2006.

Welsch, Wolfgang: Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat (Hg.): Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität. Bielefeld: transcript, 2012, S. 25–40.

„Ein fehlbarer Engel am Tag des Jüngsten Gerichts“: Die Transkulturalität von Religion und Kunst in Nava Ebrahimis *Der Cousin*

Lisa Baumgartner (Eichstätt)

1. Einleitung

Für ihren Text *Der Cousin* gewann die Schriftstellerin Nava Ebrahimi 2021 den Bachmannpreis für deutschsprachige Literatur. Darin thematisiert sie die Migrationsgeschichte eines homosexuellen Tänzers aus Iran, der nun in New York City lebt. Die komplexe Kurzgeschichte bewegt sich innerhalb zahlreicher Spannungsfelder: Erstens widmet sie sich dem Leben von Geflüchteten in einer von Reichtum geprägten kapitalistischen Gesellschaft. Zweitens zeigt sie transkulturelle Berührungspunkte christlicher und islamischer Kulturen und das Verhalten einzelner Individuen innerhalb dieser Überschneidungsbereiche. Drittens wirft Ebrahimis Text die Frage auf, in welchem Umfang die künstlerische Darstellung von Fluchterfahrung und Leid gerechtfertigt werden kann und wo ein voyeuristisches Ausbeuten von Künstler:innen beginnt. Klaus Kastberger, Mitglied der Bachmannpreis-Jury, nimmt in seiner Laudatio auch Bezug zur Biografie der Autorin. Clara Wildberger gibt die Laudatio auf der Website des Bachmannpreises wie folgt wieder: „Sie [Ebrahimi, L. B.] zeige, was es bedeutet, in kulturellen Überlappungsbereichen zu schreiben – im Iran geboren, in Deutschland aufgewachsen, lebt in Graz, das sage sich so leicht. Die Literatur biete Möglichkeiten, die in Gesellschaften nicht so ohne weiteres möglich seien, gebe Raum, auch von persönlichem Leid zu berichten.“ (Wildberger 2021)

2. Kian als fehlbarer Engel am Tag des Jüngsten Gerichts

Ebrahimis Text beginnt vor dem Lincoln Center, einem New Yorker Theatergebäude. Die iranische Ich-Erzählerin, die mittlerweile in Europa lebt, befindet sich dort mit ihrem Cousin, dem Tänzer Kian. Sie sehen sich ein Plakat mit seinem nackten Körper darauf an, das mehrere Meter groß ist und an prominenter Stelle an der Fassade des Lincoln Centers angebracht wurde. Auf diesem Plakat hat Kian einen leicht zornig wirkenden Gesichtsausdruck,

außerdem scheint er in großer Höhe am Gebäude zu schweben. Das veranlasst die Ich-Erzählerin zu folgendem Kommentar: „Ein fehlbarer Engel am Tag des Jüngsten Gerichts" (Ebrahimi 2021: 1). In der neutestamentlichen Johannesapokalypse wird das Jüngste Gericht als Streit zwischen dem Guten, den Engeln, und dem Bösen, Satan, beschrieben. Damit verbunden ist auch der Höllensturz, ein zentrales Motiv der christlichen Eschatologie, das sich mit seiner Vorstellung des fehlbaren, abtrünnigen Engels sowohl im Neuen Testament, in den apokryphen Büchern, als auch im Koran finden lässt (vgl. Hartmann 2005: 87). Der Höllensturz eröffnet verschiedene Deutungsmöglichkeiten; beispielsweise den Sieg über den Teufel in der Apokalypse. Höllensturz kann sich aber auch auf die Verdammung der Sünder beim Jüngsten Gericht beziehen. Diese Vorstellung ist wiederum ebenso im Christentum wie im Islam verbreitet. In der Bibel findet sie sich in der Offenbarung des Johannes, im Koran in der 75. Sure „al-Qiyama – Die Auferstehung" (vgl. Hartmann 2005: 88). Warum ist nun Kian ein *fehlbarer Engel am Tag des Jüngsten Gerichts*?

Einerseits gilt Kian in seinem Herkunftsland Iran als Sünder – Homosexualität ist in der Islamischen Republik Iran geächtet. Die Scharia, das islamische Rechtssystem, verurteilt sie als todeswürdiges Verbrechen. Homosexuelle Partnerschaften können dort nur in völliger Heimlichkeit existieren. Bei Offenlegung drohen Männern wie Frauen Misshandlung, Verhaftung, Folter und Hinrichtung, das iranische Strafrecht bedroht Homosexuelle mit Peitschenhieben und der Todesstrafe (vgl. *Homosexualität im iranischen Strafrecht* 2021). Die andere Deutungsmöglichkeit des Höllensturzes – der *Sieg über den Teufel* – kann in Kians freiem New Yorker Lebensstil gesehen werden, der ihm in seiner Kindheit und Jugend in Iran nicht möglich gewesen wäre. Die individuelle Bedeutung dieses Sieges wird durch die Offenlegung der Lebensgeschichte von Kian im weiteren Verlauf der Kurzgeschichte aufgezeigt: Geboren wurde er in „ein[em] Land der Dritten Welt, wie es damals noch hieß. Ein[em] Land mit muslimischer Mehrheitsbevölkerung, in dem der Großvater die Pistazie kultiviert hat." (Ebrahimi 2021: 4) Im Alter von zwölf Jahren versucht Kian, zusammen mit seiner Mutter aus Iran nach Kanada zu fliehen, wird in Thailand festgenommen und in ein Gefängnis inhaftiert. In dieser Zeit reift sein Wunsch, Tänzer zu werden. Denn der Raum, den ihm die große Bühne verspricht, steht im Kontrast zur Enge der Gefängniszelle: „90 Zentimeter, so breit war meine Matratze in der Zelle. Das war der Raum, der mir zur Verfügung stand [. . .]. Aber dann nahm sich einer der Häftlinge [. . .] meiner an". (Ebrahimi 2021: 10) Dieser Häftling, Stihl[1], fordert von Kian sexuelle Gefälligkeiten und Unterhaltung. Im Gegenzug beschützt er ihn vor

1 Der Name geht auf eine Kettensägen-Tätowierung am Unterarm des Häftlings zurück.

den anderen Insassen. Kian erzählt der Cousine seinen Lebensweg nicht einfach, er performt ihn auf der Bühne des Theaters. In seinen Bewegungen, seinem Tanz, finden sich Schmerz und Verletzung wieder. Der Tanz ist universal verständlich, transkulturell und kulturübergreifend. Er setzt sich über sprachliche Barrieren hinweg und eröffnet Kian die Möglichkeit, Unsagbares und Ungesagtes in Bewegungen zu artikulieren. Als marginalisierte Person – ein aus Iran geflüchteter Homosexueller – wird Kian nach Gayatri Chakravorty Spivaks Aufsatz *Can the subaltern speak?* durch mächtige Herrschaftssysteme am Sprechen gehindert oder bleibt unverstanden (vgl. Spivak 2007). Der Tanz kann als alternative Ausdrucksform dienen, wenn auch unklar bleibt, ob Kian vom Publikum letztlich wirklich verstanden wird. Tanz stellt aus psychologischer Sicht auch eine wirksame Therapieform bei Traumata dar, weil er „als elementare Körper- und Symbolsprache und als Kommunikations- und Interaktionsmöglichkeit" (*Tanztherapie* 2022) gilt. Auch wenn im Text nicht explizit genannt ist, dass Kian an einem Trauma leidet, ist es aufgrund seiner Fluchterfahrung möglich bis wahrscheinlich.

3. Intradiegetischer Roman der Ich-Erzählerin

Während für Kian der Tanz das bevorzugte Sprachrohr ist, ist es für seine Cousine, die in der Kurzgeschichte namenlos bleibt, das Schreiben. In die Rahmenhandlung der Kurzgeschichte sind immer wieder Textpassagen aus dem intradiegetischen Roman der Cousine eingeflochten. Verkompliziert wird die Erzählstruktur dadurch, dass ein leicht veränderter, aber erkennbarer Kian auch als Figur im intradiegetischen Roman seiner Cousine vorkommt. Dort heißt er Iman, das arabische Wort für den Glauben an Gott in der islamischen Religion. Kian tritt also in dreifacher Form im Text auf: Als Figur in Ebrahimis Erzählung, als intradiegetische Figur seiner Tanzperformance und als intradiegetische Figur im Roman seiner Cousine. Die Ich-Erzählerin hat sich auch selbst als Figur in ihren eigenen Roman geschrieben; im Buch ist der Cousin Fondsmanager und die Cousine Versicherungsmathematikerin. Als die beiden im Roman in Rom „dunkel, dunkler als die Italiener [. . .] in Sneakers und ungekämmt" (Ebrahimi 2021: 8) ein teures Restaurant betreten, werden sie vom Kellner abschätzig behandelt: „Und die beiden bemühen sich nach Kräften, das zu ignorieren. Wie sie seit ihrer Kindheit alles ignorieren, das nicht zu ihrem Selbstbild passt. Jetzt, wo sie erwachsen sind und viel Geld verdienen, ist es einfacher." (Ebrahimi 2021: 8) Und die Ich-Erzählerin der Kurzgeschichte reflektiert weiter über ihre fiktiven literarischen Entsprechungen: „Der Cousin, als Fondsmanager reicher als mein Cousin, weiß um die Kreditkarten in seiner Gesäßtasche, er weiß, dass er am Ende über

den Kellner triumphieren wird. Sie verdient in meinem Roman auch deutlich mehr Geld als ich [. . .]. Was aber ist, wie es wirklich ist: Sie und der Cousin hängen aneinander und treffen sich regelmäßig an irgendeinem Ort der Welt. Überall rund um den Globus, nur dort nicht, wo sie geboren wurden." (Ebrahimi 2021: 8) Daran anschließend liest die Ich-Erzählerin ein direktes Zitat aus ihrem Roman vor: „Er [Iman] hat so viel gelernt in der New Yorker Upper Class. Er hat noch mehr gelernt in einem thailändischen Gefängnis. In beiden Welten gilt: Geize mit Informationen, alles kann eines Tages gegen dich verwendet werden. So kennt bis heute niemand seine Geschichte. Wie würden seine Freunde, die ihre Kindheit in den Hamptons verbrachten, reagieren, wenn sie sie erführen?" (Ebrahimi 2021: 9) In der Rahmenhandlung der Kurzgeschichte wird aus Kian, das altpersische Wort für König, das amerikanisierte Kenny, wie seine neuen Freund:innen ihn nennen. Die Ich-Erzählerin kommentiert die Namensanpassung überrascht: „ ‚Sie nennen dich Kenny?', sage ich. Und dann: ‚Schon seltsam, du hängst fast nackt an der Fassade, aber keiner von den Leuten hier weiß, wer du wirklich bist.' " (Ebrahimi 2021: 2) Kian entgegnet ihr daraufhin: „‚Und du? Du hast ein Buch in Ich-Form vollgeschrieben. Du hast dich genauso entblößt. Aber kennt dich deshalb jemand wirklich?' " (Ebrahimi 2021: 2) Der Cousin deutet auf eine Skulptur in der Mitte des Theaterfoyers, zwei eng aneinandergeschmiegte Frauen aus weißem Marmor, ohne Gesichter: „ ‚Wir sind die beiden', sagt er." (Ebrahimi 2021: 2) Ebrahimis Protagonistin ist stets auf der Suche nach den richtigen Worten, um die Geschichte ihres Cousins im Roman angemessen wiederzugeben. Minimale Verschiebungen zwischen ihrer Realität und der von ihr geschriebenen autobiographisch geprägten Fiktion machen deutlich, dass Erlebtes nicht fließend versprachlicht werden kann und die Figuren Brüche in sich tragen (vgl. Otte 2021). Wolfgang Welsch weist in seinem Aufsatz *Was ist eigentlich Transkulturalität?* darauf hin, dass „die kulturelle Identität der heutigen Individuen [. . .] eine Patchwork-Identität" ist und „heutige Menschen [. . .] zunehmend *in sich* transkulturell" (Welsch 2012: 10) werden, wie auch an Kian und seiner Cousine erkennbar wird. Welsch führt aus, dass diese innere Transkulturalität der individuellen Mikroebene nicht nur Migrant:innen, sondern alle Personen betrifft (vgl. Welsch 2012: 10). Christoph Gellner weist darauf hin, dass „die bewusste Inszenierung wie die kritische Reflexion von Zugehörigkeit und religiös-kultureller Differenz, deren Verschränkungen, Widersprüche und Ambivalenzen ein zentrales Anliegen" (Gellner 2015: 26) von Gegenwartsautor:innen aus muslimischen Herkunftsländern sind.

4. *Homosexualität und Religion*

Im Inneren des Theatergebäudes treffen die beiden Protagonist:innen auf Kians Freund, den Amerikaner Nick. Die Ich-Erzählerin sagt über ihn: „Er ist Amerika für mich. Er wird meinen Cousin vögeln, als betreibe er Hochleistungssport, aber er wird ihn niemals lieben." (Ebrahimi 2021: 1) Indem Nick, der an Kian rein körperlich, aber in keiner Weise emotional interessiert ist, mit Amerika gleichgesetzt wird, zeigt sich eine deutliche Kritik an Amerikas Haltung gegenüber der arabischen Welt. Das eigene Vergnügen und eigene Bedürfnisse werden in den Vordergrund gestellt, jedoch keine Verpflichtungen eingegangen, was einen ausbeuterischen Charakter hat. Der offene Umgang mit Homosexualität in den New Yorker Künstlerkreisen steht im starken Kontrast zu ihrer gesetzlich erzwungenen Verheimlichung in Kians Herkunftsland Iran. Auch wenn hierbei anzumerken ist, dass muslimisch und queer zu sein sich nicht per se ausschließt – immer mehr Initiativen, etwa die Anlaufstelle für Islam & Diversity in Berlin, bieten spirituelle Schutzräume und setzen sich für eine kritische, moderne Lesart des Korans ein. Diese kritische Lesart zeigt anhand historischer Quellen des Islam auf, dass es sexuelle Vielfalt im Islam schon früh gegeben hat. Außerdem demonstriert sie, dass die Verse des Korans, die als Beweis für das Verbot von Homosexualität angebracht werden, auch anders ausgelegt werden können (vgl. *Über die Anlaufstelle* 2021). Im Christentum ist das Spektrum an Positionen zur Homosexualität gegenwärtig breit (vgl. Finger 2010). Die römisch-katholische Kirche sieht in homosexuellen Handlungen einen Verstoß gegen das natürliche Gesetz, da beim Geschlechtsakt kein neues Leben gezeugt werden kann; dennoch soll Homosexuellen Respekt entgegengebracht werden (vgl. Finger 2010). Die Ablehnung der katholischen Kirche gegenüber Homosexualität ist regelmäßiges Thema in den Medien, etwa als sich deutsche Bischöfe im Frühjahr 2021 gegen das von der römischen Glaubenskongregation ausgesprochene Segnungsverbot homosexueller Paare stellten (vgl. *Bischöfe stellen sich gegen Segnungsverbot* 2021). Ob Kian eine Religion ausübt, bleibt im Text ungeklärt, ist jedoch eher zu bezweifeln.

5. *Andersartigkeit und Zwischenperspektiven*

Kian lebt in New York, wo Individuen verschiedenster Herkunft zusammengebracht werden. Dieser Mischung können Orientierungslosigkeit und das Gefühl der Andersartigkeit inhärent sein, wie Ebrahimi immer wieder aufzeigt. So hat Kultur bei Ebrahimi ein drinnen und draußen, wie anhand einer Szene verbildlicht wird, in der die beiden Protagonist:innen vor dem Eingang

des Theaters stehen: „Durch die Glasfassade des Theaters dringt warmes Licht zu uns heraus. Drinnen, weit drinnen in dem palastartigen Foyer, sehen wir Männer und Frauen mit Sektgläsern stehen. ‚Von außen hat es so etwas Heimeliges', sagt mein Cousin. ‚Von außen ist es so schön, wie es drinnen niemals sein kann', sage ich. Einen Moment lang verspüre ich den Wunsch, draußen zu bleiben." (Ebrahimi 2021: 1) Die Ich-Erzählerin und ihr Cousin sind nicht entweder drinnen oder draußen, sondern beides gleichzeitig. Damit entsprechen sie ganz dem Zeitgeist der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, so Stephanie Catani: „Tatsächlich zeigen Texte renommierter Gegenwartsautorinnen und -autoren nichtdeutscher wie deutscher Sprachherkunft, dass ihnen gerade nicht mit platten Entweder-Oder-Kategorisierungen beizukommen ist – mehr noch, dass sie als subversive Instrumente in Erscheinung treten, die [. . .] kulturell und national begründete Oppositionen [. . .] kritisch befragen." (Catani 2018: 140) Erzähltechnisch wird dies durch ein Erzählen aus der Zwischen-Perspektive erreicht, „aus Sicht von Figuren, die kulturelle, gesellschaftliche und religiöse Kategorisierungen insofern sichtbar machen, als sie gerade jenseits klarer Grenzziehungen in hybriden Zwischenräumen verortet sind." (Catani 2018: 140) Hierbei ist Homi Bhabhas Dritter Raum anzubringen, der sich als einen Austragungsort für Menschen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen oder Wissensständen versteht: „Die Ungleichzeitigkeit globaler und nationaler Kulturen öffnet einen kulturellen Raum – einen Dritten Raum –, in dem das Aushandeln unvereinbarer Differenzen eine für Grenzexistenzen typische Spannung hervorruft." (Bhabha 2000: 218) Innerhalb dieses Dritten Raumes werden somit fortlaufend neue kulturelle Differenzen und Inhalte geschaffen (vgl. Bonz/Struve 2011: 137 f.). Er ist also kein Vakuum oder eine Leerstelle zwischen verschiedenen (kulturellen) Standpunkten: „Vielmehr steht die Transformation von Subjekten im Gefolge von Kolonisierung, Dekolonisation und postkolonialen Neuansätzen auf dem Spiel." (Bachmann-Medick 2998: 23) In neueren literarischen Werken weltweit finden sich kulturelle Widersprüche und Antagonismen: „Danach scheinen vor allem die Grenzen und Grenzüberschreitungen von Kulturen fruchtbar [. . .]." (Bachmann-Medick 1998: 24) Texte wie *Der Cousin* setzen sich durch die Figur des Migranten und der Migrantin über eindeutige Modelle ethnischer, geschlechtlicher, kultureller und religiöser Zuschreibungen hinweg und führen Protagonist:innen ein, in deren Identität Transkulturalität und Transnationalität eine übergeordnete Rolle spielen (vgl. Catani 2018: 141). „Über ihre tief traumatisierten Figuren problematisieren [Gegenwartsautor:innen, L. B.] nicht nur die Konsequenzen ethnisch begründeter Gewalt am Einzelschicksal, sondern weisen mit ihnen auf jene Narben hin, ohne welche insbesondere die europäische Gegenwart nicht zu denken ist – gerade dort, wo sie sich als transkulturell begreift." (Catani 2018: 155)

6. *Persönliche Leidensinszenierung – Voyeurismus oder Privileg?*

Am Ende der Kurzgeschichte stellt sich heraus, dass die Tanzperformance, von der die Ich-Erzählerin dachte, der Cousin führe sie in intimem Rahmen nur für sie auf, in Wahrheit an ein großes Publikum übertragen wurde. Darin spiegelt sich ein zentraler Punkt von Ebrahimis Text wider: Die Frage, inwiefern Künstler:innen ihre individuelle Lebens- und Leidensgeschichte mit der breiten Öffentlichkeit teilen sollten und müssen und „wie viel Show es brauche, damit Botschaften überhaupt noch wahrgenommen würden." (*Nava Ebrahimi gewinnt Bachmannpreis* 2021) Herrscht ein Erwartungsdruck seitens des Publikums und des Marktes? Oder ist es Privileg und eine Befreiung, die eigene Geschichte teilen zu können und zu dürfen? *Der Cousin* ist laut Ebrahimi nicht autobiographisch, wenn es auch Vorbilder innerhalb ihrer Verwandtschaft gibt (vgl. Wurmitzer 2021). Ebrahimi bestätigt im Podcast mit *Deutschlandfunk Kultur*, dass sich ihre Kritik auch dezidiert auf den Buchmarkt beziehe (vgl. Ebrahimi/Roelcke 2021). Diese Kritik an der öffentlichen Inszenierung von individuellen Leidenserfahrungen formuliert Ebrahimi im letzten Absatz von *Der Cousin* folgendermaßen: „Ein paar Menschen fangen an zu klatschen. Immer mehr klatschen, schließlich alle. Das Klatschen wird lauter, einer ruft Bravo und manche pfeifen, als mein Cousin neben mir erscheint. Er trägt einen Bademantel und sieht mir in die Augen, und ich weiß nicht, ob das jetzt nur etwas zwischen uns ist oder noch Teil der Show." (Ebrahimi 2021: 11) Nachdem sich die beiden auf der Bühne verbeugt haben und der Applaus nochmals anschwillt, blickt die Ich-Erzählerin in die Gesichter der Zuschauer:innen. Darin findet sie: „Mitgefühl, Mitleid, Respekt." (Ebrahimi 2021: 11) Der finale Satz des Texts: „ ‚Ausverkauft', flüstert mir mein Cousin ins Ohr, ‚und jetzt lass uns gehen, ich brauche dringend ein warmes Bad.' " (Ebrahimi 2021: 11)

7. *Schluss*

Der Cousin ist ein komplexer literarischer Text, der Transkulturalität auf vielfältige Weise behandelt. Deutlich wird dies auch an der Erzählstruktur, die Rückblenden und Ausschnitte aus dem autobiographisch motivierten Roman der Cousine enthält und damit das Thema zusätzlich auf einer Metaebene verhandelt. Die namenlose Protagonistin und ihr Cousin sind geprägt von einem Denken aus Übergangs-Perspektiven, verortet irgendwo zwischen *drinnen* und *draußen*, wobei sie sich oftmals als bloße Beobachter:innen, ja teilweise sogar gesichtslos fühlen. Durch die Vorgeschichte der Flucht unterscheidet sich Kian von seinen Peers in New York City, seine persönliche Leidenserfahrung

drückt er im Tanz aus. Als *fehlbarer Engel am Tag des Jüngsten Gerichts* wird in ihm auch die Transkulturalität der Religion deutlich.

Bibliographie

[Anonym]: Homosexualität im iranischen Strafrecht. In: Internationale Gesellschaft für Menschenrechte (IGFM), https://www.igfm.de/homosexualitaet-im-iranisc hen-strafrecht/ (letzter Zugriff: 24.10.2021).

[Anonym]: Tanztherapie. In: Website der Klinik am Osterbach, https://www.wic ker.de/kliniken/klinik-am-osterbach/behandlungsschwerpunkte/erkrankun gen-a-z/ tanztherapie/ (letzter Zugriff: 06.01.2022).

[Anonym]: Über die Anlaufstelle. In: Ibn Rushd – Goethe Moschee, https://www.ibn-rushd-goethe-moschee.de/a-i-d/ (letzter Zugriff: 24.10.2021).

[Anonym]: Bischöfe stellen sich gegen Segnungsverbot. In: Süddeutsche Zeitung vom 20.03.2021, https://www.sueddeutsche.de/politik/katholische-kirche-homosexu alitaet-segnungsverbot-1.5241474 (letzter Zugriff: 05.01.2022).

[Anonym]: Nava Ebrahimi gewinnt Bachmannpreis. In: Der Spiegel vom 20.06.2021, https ://www.spiegel.de/kultur/literatur/nava-ebrahimi-gewinnt-bachmannpr eis-a-9ad 75b5d-b1dd-4386-89fe-58bcec7e2ec4 (letzter Zugriff: 05.01.2022).

Bachmann-Medick, Doris: Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung. In: Claudia Berger, Tobias Döring (Hg.): Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume. Amsterdam 1998, S. 19–36.

Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen, 2000.

Bonz, Jochen/Struve, Karen: Homi K. Bhabha: Auf der Innenseite kultureller Differenz: „in the middle of differences". In: Stephan Moebius, Stephan Quadflieg (Hg.): Kultur. Theorien der Gegenwart. Wiesbaden 2011, S. 137–138.

Catani, Stephanie: Überall |Nicht |Zu Hause. Transkulturelle Verhandlungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Adrianna Hlukhovych, Benjamin Bauer, Katharina Beuter, Konstantin Lindner, Sabine Vogt (Hg.): Kultur und kulturelle Bildung: Interdisziplinäre Verortungen – Lehrerinnen- und Lehrerbildung – Perspektiven für die Schule. Bamberg 2018, S. 139–156.

Ebrahimi, Nava: Der Cousin. In: Bachmannpreis ORF 2021, S. 1, https ://files.orf.at/vietnam2/files/bachmannpreis/202118/824336_fh_nava_ebrahimi_der_cousin_824336.pdf (letzter Zugriff: 24.10.2021).

Ebrahimi, Nava/Roelcke, Eckhard: „Alles kann eines Tages gegen dich verwendet werden". In: Deutschlandfunk Kultur Podcast vom 20.06.2021, https://www.deutschlandfunkkultur.de/bachmannpreistraegerin-nava-ebrahimi-alles-kann-eines-tages.1013.de.html?dram: article_id=499084 (letzter Zugriff: 24.10.2021).

Finger, Anja: Homosexualität/en und Religion/en. In: Bundeszentrale für politische Bildung vom 24.11.2010, https ://www.bpb.de/gesellschaft/gender/homosexu alitaet/38892/ homosexualitaet-und-religion-en (letzter Zugriff: 05.01.2022).

Gellner, Christoph: Allah ist kein Ausländer. Zur Präsenz des Islam in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 46/2 (2015), S. 25–46, hier S. 26.

Hartmann, Mareike: Höllen-Szenarien. Eine Analyse des Höllenverständnisses verschiedener Epochen anhand von Höllendarstellungen. Münster 2005.

Otte, Carsten: Nava Ebrahimi gewinnt den Bachmannpreis 2021. In: SWR 2 Literatur vom 20.06.2021, https ://www.swr.de/swr2/literatur/transnationale-erinnerungsraeume-von-nava-ebrahimi-wie-der-bachmannpreis-am-dritten-lesetag-gerettet-wurde-100.html (letzter Zugriff: 24.10.2021).

Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak?: Postkolonialität und subalterne Artikulation. Mit einer Einleitung von Hito Steyerl. Wien 2007.

Welsch, Wolfgang: Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat (Hg.): Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität. Bielefeld 2012, S. 25–40.

Wildberger, Clara: Bachmannpreis für Nava Ebrahimi. In: Bachmannpreis ORF vom 20. Juni 2021, https://bachmannpreis.orf.at/stories/3109132/ (letzter Zugriff: 24.10.2021).

Wurmitzer, Michael: Bachmannpreis-Gewinnerin Nava Ebrahimi: Gewinn für einen Glücksfall. In: Der Standard Kultur vom 20.06.2021, https://www.derstandard.de/ story/2000127563640/bachmannpreis-gewinnerin-nava-ebrahimi-gewinn-fuer-einen-gluecksfall (letzter Zugriff: 24.10.2021).

Davids Psalmen. Zu Kamel Daouds transkultureller Poetologie in *Zabor oder die Psalmen* (2017/19)

Christiane Dätsch (Ludwigsburg)

1. Fiktive Autobiografien

„Schreiben ist die einzig wirksame List gegen den Tod. Die Leute haben es mit dem Beten, den Medikamenten, der Magie, den Versen in endlosen Schleifen oder mit Bewegungslosigkeit versucht, aber ich bin wohl der Einzige, der die Lösung gefunden hat: das Schreiben." (ZAB: 11, 56) Mit dieser Selbstcharakterisierung lenkt der homodiegetische Erzähler in Kamel Daouds zweitem Roman *Zabor ou les psaumes* (2017)[1] den Blick des Lesepublikums auf ein Thema und eine Erzählkonzeption, die für den Autor charakteristisch ist: die fiktive Autobiografie. Gemeint ist damit die Rückschau eines homodiegetischen fiktionalen Erzählers auf sein eigenes Leben, das er einem fiktiven Gegenüber präsentiert und dabei augenscheinlich erfindet. Mit *Zabor ou les psaumes* liegt zugleich eine Spielart der fiktiven Autobiografie vor, die an der Grenze zur Autofiktion operiert, da auch der Name des Autors Eingang in die Handlung des Romans findet.[2]

Daoud, 1970 im algerischen Mostaganem geboren und nach einem Mathematik- und Literaturstudium in Oran als Journalist tätig, hatte bereits in seinem ersten Roman *Meursault – Contre-enquête* (2013)[3] eine solche fiktive Autobiografie entworfen, deren Erzähler sich als algerische Gegenstimme gegen Camus' weltberühmten Roman *Der Fremde* (1942) und als Kritiker seines eigenen Landes entpuppte (vgl. Dätsch 2018). Seine Haltung zu Fragen der Dekolonisierung, der Politik, Kunst und Gesellschaft zeigte der Autor darüber hinaus auch in seiner journalistischen Arbeit, etwa in seinen Zeitungskolumnen

1 In deutscher Übersetzung: Daoud, Kamel: *Zabor oder Die Psalmen*. Köln, 2019. – Der besseren Verständlichkeit wird aus der deutschen Ausgabe zitiert, im Folgenden mit dem Kürzel: ZAB.

2 Autofiktion meint „die literarische Darstellung oder Auflösung der Grenze zwischen faktualem und fiktionalem Erzählen oder [. . .] die literarische Inszenierung der grundsätzlichen Fiktionalität des Realen", etwa durch Verwendung des Autornamens für eine Figur oder autobiografischer Elemente in der Handlung. (Vgl. Zipfel 2009: 307)

3 In deutscher Übersetzung: Daoud, Kamel: *Der Fall Meursault – eine Gegendarstellung*. Köln, 2016.

für den *Quotidien d'Oran*. Jene, die er von 2010 bis 2016 verfasste, liegen seit 2017 als Buch vor; unter ihnen findet sich auch der Romanbeginn von *Zabor*, der hier im Mittelpunkt steht (vgl. Daoud 2017: 347 ff.).

Vor diesem Hintergrund ist es Ziel des Beitrags, die Funktion der fiktiven Autobiografie in *Zabor ou les psaumes* zu erhellen und sie in Beziehung zu Kamel Daouds transkultureller Poetologie zu setzen, die ich, in terminologischer Anlehnung an Homi K. Bhabhas postkoloniale Literaturtheorie, als eine Poetologie des *Zwischenraumes* bezeichne (vgl. Bhabha 1994: 1). Mit ihr, so meine These, schließt sich Daoud einem produktiven literarischen Diskurs an, den aufgeklärte und selbstbewusste Schriftsteller aus arabischen, afrikanischen und asiatischen Nationen in ihren Werken mit der Literatur westlicher Kulturen führen. Seit den ersten (oft kolonial vermittelten) Kontaktzonen bilden diese Literaturen Austauschprozesse zwischen verschiedenen Kulturen und ihren Wissenshorizonten ab und sind zugleich Zeugen einer *Hybridisierung* (Bhabha 1994) oder *Métissage* (Gruzinski 1999) dieser Kulturen. Literatur wird in diesem Kontext als Schwelle und Öffnung zwischen verschiedenen Kulturen verstanden.

Um dieser These nachzugehen, stellt meine Analyse zunächst die Figur des homodiegetischen Erzählers und seine Affinität zum Lesen und Übersetzen in den Vordergrund (2), betrachtet sodann seine Art des Erzählens (3), die Funktion der religiösen Konnotierung der Familiengeschichte (4) und seines Entwurfs menschlicher Transzendenz in der Schrift (5). Die epistemische und philosophische Positionierung des Romans wird anhand einer Kunstreflexion, des *Psalms* von Zabor, betrachtet und auf seine existenzialistische Grundauffassung hin geprüft (6). Abschließend soll nach ihrer Funktion für eine transkulturelle Poetologie des *Dazwischen* gefragt werden; dazu gehört die These einer aktivierenden *littérature engagée* (7).

2. *Lesen und Übersetzen:* Tausendundeine Nacht

Im Mittelpunkt der Geschichte steht der 28-jährige sprachbegabte Ismael, der Sohn des ebenso reichen wie angesehenen Schafherdenbesitzers Hadji Brahim, der zum Zeitpunkt des Erzählens 76-jährig im Sterben liegt (vgl. ZAB: 76). Seine Mutter hat Ismael nie gekannt: Sie stammte aus einem fremden Dorf und wurde nach seiner Geburt vom Vater verstoßen (vgl. ZAB: 47). Damit ist der Grundstein für Ismaels soziales Außenseitertum gelegt. Er gehört nicht recht zur Dorfgemeinschaft, in die er erst als Zweijähriger, nach dem Tod der Mutter, kommt (vgl. ZAB: 88). Vor allem ein Konflikt, den er im Alter von vier Jahren mit seinem Halbbruder Abdel hatte, belastet sein Verhältnis zur Familie schwer: „Wir teilen uns einen Vater und eine alte Geschichte, nach der

ich ihn fast umgebracht hätte, als ich ihn in einen Brunnen schubste. Hadjer sagt, das sei falsch und skandalös, und sie erinnert sich an meine Wunde am Kopf." (ZAB: 36) Nach diesem Vorfall wird Ismael als gewalttätig eingestuft und mit dem dementen Großvater sowie seiner ledigen Tante Hadjer in einem früheren Kolonialhaus am Dorfende untergebracht.

Glaubt man Ismael, verändert dieser erste Sturz sein ganzes Leben. Ihm bleibt eine lange Narbe „von meiner rechten Augenbraue bis zur Spitze meines Schädels" (ZAB: 26), die seine „‚Schreikrankheit'" (Daoud 2019: 196), vermutlich eine Epilepsie (vgl. ZAB: 12), auslöst. Seine – weitgehend ungebildete – Familie kann seine Krankheit jedoch nicht einordnen, weshalb sie in ihm einerseits einen Verrückten (Vater, Dorf), andererseits einen Auserwählten (Tante) sieht (vgl. ZAB: 197). Beide Deutungen verinnerlicht das heranwachsende Kind, das immer wieder von Krisen geschüttelt wird. Eingeschlossen in die Kolonialherrenvilla entdeckt Ismael französische Kolportageromane, die er zu lesen lernt. Erregt die Bildwelt der Bücher zunächst vor allem seine erotische Fantasie (vgl. ZAB: 297), erschließt ihm die französische Literatur einen neuen geistigen Kosmos. Das Französische ist, anders als das Arabische,[4] für ihn die Sprache der Freiheit, da sie als politische, demokratische und entsakralisierte Sprache konstruiert ist, die ihre Geschichte und Literarizität stets voraussetzt (vgl. de Munck 2020).

Geografisch ist der gehandicapte Ismael zwar weiterhin auf sein Dorf beschränkt, in dem er in seiner Vorstellung wie auf einer imaginären Insel lebt – ähnlich seiner Referenzfigur *Robinson Crusoe* (vgl. ZAB: 69),[5] mit der er sich oft vergleicht: „Robinson Crusoe ist das faszinierendste aller Bücher, die ich gefunden habe. Ich mochte diese Geschichte schon vor langer Zeit und sie hat seitdem für mich den Rang eines heiligen Buches bekommen." (ZAB: 176) Das Lesen französischer Werke weitet seinen Horizont, auch wenn die Bibliothek begrenzt ist. Das Französische vermittelt ihm auch seine erste transkulturelle Erfahrung, denn es macht ihm in fremder Sprache ein Werk zugänglich, das eigentlich seiner eigenen (orientalischen) Kultur entstammt: die Märchensammlung *Tausendundeine Nacht* (vgl. Ott 2018). Überzeugt, „ein bedeutendes Werk der Meinen" in Händen zu halten, ist er „fasziniert von seiner Technik, aber auch von seiner Schlauheit" (ZAB: 337). Er sieht Parallelen zwischen dem Plot der Rahmenhandlung und

4 Das Arabische kann Ismaels Krisen deshalb nicht lindern, weil es weder im verordneten Alphabet der Schule noch in der vorgegebenen Rezitation des Korans die Möglichkeit zum freien Denken gibt (vgl. ZAB: 239).

5 Weitere zitierte Werke sind *Die Meuterei auf der Bounty* (1879) und *Geheimnisvolle Insel* (1874/75) von Jules Verne sowie *Moby Dick* (1851) von Herman Melville; letzteren erwähnt Ismael neben dem Propheten Jona mit dem Wal. Zugleich ist sein Name mit jenem von Melvilles Protagonist identisch. (Vgl. ZAB: 65, 327, 273 f.)

seinem eigenen Leben und entdeckt Fragen wie jene nach Liebe und Tod. Ismael findet seine Bestimmung durch die Literatur: Auch er will erzählen, wie Scheherazade in *Tausendundeiner Nacht*. Während Scheherazade durch ihr aufschiebendes Erzählen allerdings nur Frauen vor dem Tod bewahren kann, die im Falle ihres Versagens Opfer des Sultans werden, will Ismael das Leben aller Dorfbewohner retten und ihren Tod präventiv abwenden. Als Inspiration dafür dienen ihm französische Buchtitel, die Plots für seine Mission holt er sich hingegen aus dem Dorf: Es sind die Biografien der Dorfbewohner, die er durch sein Schreiben verewigen will (vgl. ZAB: 358). Westliches und orientalisches Literaturverständnis kreuzen sich hier in der Vorstellung eines Erzählens, das aus dem *auctor* einen Lebensretter im wörtlichen Sinn macht.

3. Berichten und Verschweigen: der unzuverlässige Erzähler

Nur auf den ersten Blick erscheinen die Erzählverhältnisse in *Zabor* schlüssig. Bald schon erkennen die Leser:innen, dass sie es mit einem Erzähler zu tun haben, der die Ereignisse der Vergangenheit nicht chronologisch, sondern fragmentiert und redundant wiedergibt, der abschweift und fingiert, keine logische Einordnung des Erzählens bietet und seine eigene Glaubwürdigkeit in Frage stellt. Nicht zuletzt deshalb können sich die Leser:innen keinen rechten Überblick über die Geschichte und ihre Motivierung verschaffen, ebenso wenig wie über den Zeitpunkt des Erzählens oder den Realitätsstatus der erzählten Welt: Weder ist das genannte Dorf Aboukir wirklich auf der algerischen Landkarte zu finden, noch hält sich der Biograf an Fakten.[6]

Dabei fällt auf, dass man dem Erzähler offenbar gerade in jenen Szenen nicht trauen kann, die er selbst als zentrale Einschnitte seines Lebens bezeichnet. Zu ihnen gehört auch der Unfall am Brunnen, der zwölfmal erwähnt und fünfmal erzählt wird (vgl. ZAB: 25, 26, 36, 88, 90, 114, 133, 194, 304, 306, 353, 372). Die in den Wiederholungen gegebenen Informationen sind allerdings widersprüchlich. Behauptet Ismael zu Beginn noch seine Unschuld und bezeichnet den Bruder als Lügner – „Er gab später vor, dass ich ihn absichtlich umgeworfen hätte, um ihn zu töten, und diese Lüge veränderte mein Leben.“ (ZAB: 26) –, lautet seine (selbstzensierte) Aussage später anders: „Abdel stand etwas abseits, [. . .] wie an dem Tag, an dem ich ihn über den Rand des Brunnens gestoßen hatte *(nein, ich habe ihn nicht gestoßen, er ist ausgerutscht*

6 Das reale Aboukir ist eine Hafenstadt in Ägypten etwa 20 Kilometer nordöstlich von Alexandria auf einer Landzunge am Mittelmeer. Andere Ortsangaben wie etwa das Dorf der Mutter, Ami Moussa (vgl. ZAB: 251) oder das Mausoleum von Sidi Bend’ Hiba (vgl. ZAB: 242) existieren in Algerien.

und gefallen.)“ (ZAB: 372) Ebenso unklar bleibt, ob er selbst in den Brunnen geworfen wurde: „Es war fast sechzehn Uhr an diesem Tag, *als man mich auf den Grund des Brunnens warf*.“ (ZAB: 88; Hervorhebung Ch. D.) Nach allem, was die Leser:innen sonst erfahren, scheint es wahrscheinlicher, dass der Erzähler einen epileptischen Anfall gehabt hat (vgl. ZAB: 88). Widersprüchlich ist auch die Schilderung der Mutter, an die der Erzähler nur eine „einzige Erinnerung“ (ZAB: 75) und dann „überhaupt keine Erinnerung“ (ZAB: 359) mehr haben will. Unklar bleibt zudem sein Aussehen, das er als „langer krummer Körper“ (ZAB: 14) beschreibt, um später zu behaupten, Schlaflosigkeit habe sein „Wachstum beeinträchtigt“ (ZAB: 288). Selbst die Zahl der Bücher, die der Erzähler gelesen haben will, variiert: Erst spricht er von „ungefähr 7000 gelesenen Büchern“ (ZAB: 95), dann von „etwa 100 Bücher(n), die ich gelesen habe“ (ZAB: 100). Im Ganzen scheint es, als folge der Erzähler weniger der Wahrheit als seiner Tante Hadjer, „die mir eine intelligente und wunderbare Kindheit erfunden hat“ (ZAB: 46). Das wirft die Frage nach der Kompetenz des Erzählers auf: Kann Ismael Wirklichkeit und Märchen, Wahrheit und Fiktion, überhaupt unterscheiden?

Die Leser:innen erfahren, dass der junge Ismael früh gelernt hat, dass man durch Übertreibung „Aufmerksamkeit“ (ZAB: 88) erhält und mit kleinen Listen und Lügen sein Leben gut bestreitet: „O, natürlich habe ich ein wenig über mein Schicksal gelogen, aber meine Panikkrisen waren echt, selbst wenn ich ihr Ausmaß oft übertrieb!“ (ZAB: 192) So stiehlt er seinem Vater Geld, „nur um es dann abzustreiten und seinen inquisitorischen Blick auszuhalten“ (ZAB: 50) oder greift als „ein listiges Kind, *das mir ähnelte* und die Besucherinnen in die Irre führte“ (ZAB: 15; Hervorhebung Ch. D.), in das Leben seiner heiratswilligen Tante ein, der er die Brautkuriere abspenstig macht. In der Koranschule denunziert er aus Willkür einen unschuldigen Mitschüler (vgl. ZAB: 260 f.). Im Ganzen entsteht so das Bild eines ebenso klugen wie boshaften Kindes, eines arabischen Oskar Matzerath, der ähnlich wie der homodiegetische Erzähler in Günter Grass’ *Die Blechtrommel* (1959) retardiert, um seine Wünsche durchzusetzen. Als Kranker, der weder für Erwerbsarbeit noch eine Familiengründung taugt, muss Ismael nicht erwachsen werden. In der Rolle des Außenseiters hat er sich zu verbergen gelernt, um auf den Zeitpunkt seiner Offenbarung zu warten. Diese ist, wie die Erzählung preisgibt, an Person und Sterben des Vaters gekoppelt. Ismael, das wird nun deutlich, hat Angst vor dem Tod.

4. Überschreiben und Konnotieren: die Familiengeschichte

Doch wer ist dieser Vater? Die konkrete Figur des Hadji Brahim ist leicht greifbar: Er ist Geschäftsmann, angstlos, pragmatisch und – ein lebhafter Erzähler (vgl. ZAB: 87). Sozial verkörpert er, als Oberhaupt einer großen Sippe, das paternalistische Gesetz des Dorfes: So kann er auch seinem (erwachsenen) Sohn die Ehe mit einer Verstoßenen (!) verbieten: „*Nur über meine Leiche!*" (ZAB: 269) Davon abgesehen zeigt die Erzählung einen eher ratlosen Vater, der die Kapriolen seines Sohnes nicht versteht. Der Sohn hingegen wünscht sich den väterlichen Tod, weil er sich davon das Ende eines beengenden archaischen Macht- und Weltgefüges verspricht.

Der Familienkonflikt wird vom Erzähler zugleich überschrieben und religiös konnotiert. Offensichtlich sind die Anspielungen auf die abrahamitische Hagar-Geschichte, auf die komplizierten Brüderkonstellationen (Ismael und Isaak, Kain und Abel, Joseph und seine Brüder) und den arabischen Stammvater Ismael. Beide Semantiken finden in einer Szene zusammen, die der Text ebenfalls mehrfach erwähnt (vgl. ZAB: 184, 185, 190): Als Herdenbesitzer schächtet Hadji Brahim alljährlich vor dem islamischen Opferfest Dutzende von Schafen (vgl. ZAB: 186). Der siebenjährige Erzähler sieht den Tod der Tiere und erleidet einen Nervenzusammenbruch. In seiner Fantasie verdichten sich die Bilder der leblosen Körper und werden zum Trauma. Der Text gibt das Trauma als (allegorisch überschriebene) Vorstellung wieder, der Widder zu sein, den der biblische Brahim seinem Gott darbietet.[7] Diese Vorstellung kulminiert in der Beobachtung des Kindes, eine Stimme zu haben wie die eines „kleinen Ziegenbocks" (ZAB: 36). Die Angst vor dem Tod verdichtet sich zur Angst vor dem Vater als „Kindsmörder" (ZAB: 240) und kulminiert in der Vorstellung, den Vater selbst zu töten: „O Ibrahim, Nachfahre Abrahams, jetzt bin ich an der Reihe, die lächelnde Klinge auf deinen Hals zu setzen und zu entscheiden, ob ich das Schaf retten oder dich vor dem Altern bewahren will. Ich spürte ein Gewicht und bekam Atemnot." (ZAB: 53) Angst und Trauma führen zum Wunsch der Emanzipation und zugleich zum Gefühl der Abhängigkeit, da sich der Sohn selbst offenbar nur durch den Vater sehen und spüren kann. In diesem Moment entdeckt Ismael die Schrift für sich – als eine andere Art von *Körper*. Sie eröffnet ihm Welten, in denen nicht gestorben, sondern gelebt und geliebt wird, und ermöglicht ihm, das eigene Ohnmachtsgefühl zu kompensieren. „Der Schreibende, Erfindende, ist der Mächtige, weil er die Welt neu erschafft." (ZAB: 28) Diese Vorstellung wird erst auf die Probe gestellt, als der Vater im Sterben liegt. Der Erzähler gerät in einen Zwiespalt: Er muss für sich klären, ob er den Vater retten und dem Dorf

7 Im Koran erzählt Sure 37, 99–113, von Abrahams göttlicher Probe. (Vgl. Haußig 2015: 323–372).

einen Beweis seiner wundersamen „Gabe“ (ZAB: 312) liefern will – oder ob er sich selbst befreien will.

5. Zusammenfügen und Offenbaren: das imaginierte Weltende

Der Roman ästhetisiert diesen inneren Konflikt durch zwei Erzählstränge, die ineinander verflochten und zugleich typografisch voneinander abgesetzt sind: das väterliche Sterben und die eigene Biografie. Beide Inhalte ereignen sich zeitversetzt, werden aber zeitgleich erzählt, wodurch die Zeit als ordnende Größe in der Erzählung aufgehoben scheint. Mit dem ersten Erzählstrang, der durch Kursivierung und Einklammerung markiert ist, setzt der Roman ein: „*(Draußen krümmt sich der Mond wie ein heulender Hund vor Schmerz.)*“ (ZAB: 11) Sterben und Niederschrift erstrecken sich auf drei Tage und Nächte, doch von dem, was der Erzähler in dieser Zeit in sein Heft schreibt, kann man sich ebenso wenig ein Bild machen wie von der Richtigkeit seiner parallel erzählten, unzuverlässigen Autobiografie. Selbst der – von Virginia Woolf entliehene – Titel des Heftes, *Die Fahrt zum Leuchtturm* (ZAB: 172), läuft ins Leere, weil die Leser:innen diese intertextuelle Anspielung nirgends inhaltlich bestätigt sehen.

Ähnlich wie die familiäre Vorgeschichte ist auch die väterliche Todesstunde religiös konnotiert. Das Lebensende des Vaters wird einem apokalyptischen *Weltende* gleichgesetzt und der *Offenbarung* des noch unbekannten Propheten *Zabor*. Behauptet Ismael noch zu Beginn: „Der Weltuntergang wäre für mich der Tag, an dem man meine Hefte stehlen würde, um sie auf der Straße in alle Winde zu zerstreuen, wie am letzten Schultag vor den Ferien“ (ZAB: 39), macht er sie jetzt selbst publik: „Ich lief durch die Straßen und Felder, um meine Schriften öffentlich zu machen, sie für alle Winde lesbar zu machen.“ (ZAB: 373) Allerdings kann im Dorf niemand seine Schriften lesen, was nicht nur am Analphabetismus der Bewohner liegt, sondern auch an seiner Kunstschrift aus französischen Lettern und merkwürdigen Zeichen (vgl. ZAB: 105). Letztere entstammen seiner berberischen Muttersprache[8] und haben für den Erzähler magische Kraft. Darin ähneln sie einer Schrift, die der Erzähler als Kind von einem Taleb erhalten hat und in Gestalt von sieben (!) kleinen Büchern um den Hals tragen musste (vgl. ZAB: 201). Als er sie öffnet, stellt er fest: „[A]lles, was ich dort lesen konnte, war eine verrückte

8 Tifnagh ist die Schrift der Tuareg. Das traditionelle Alphabet besteht aus 21 bis 27 geometrischen Zeichen. Ein Paratext mit einem Gedicht der Tuareg-Musikerin Dassine Oult Yemma (1885–1930) weist im Roman auf die Schrift hin (vgl. ZAB 7). (Vgl. Chieregatti u. a. (2012).

Schrift, ungeordnet und dicht wie ein geheimnisvolles Vlies, mit Zeichen, Ziffern und Ausrufen, punktiert mit dürftig skizzierten Gestirnen und Sternen, unverständlich wie ein übersäter Sternenhimmel. Ein enttäuschender Betrug? Jahre später gelangte ich zu der gleichen Schreibweise [. . .].“ (ZAB: 216) In diesem Zusammenspiel von Magie und Sprache hat auch die Stilfigur der Metapher ihren Platz: Sie stellt uneigentliches Sprechen dar, das wörtlichen Sinn durch Übertragung erweitert. Damit bildet sie Grundbedingungen menschlicher Erkenntnis ab: So wie die Metapher als Zeichen auf nicht direkt Sagbares verweist, so führt der Weg über den Körper zum menschlichen Geist. Erotische Fantasie und Liebe treffen sich im menschlichen Körper und verweisen von dort aus auf ein Transzendentes. Ähnlich verhält es sich mit der Schrift: Schreiben verheißt „Läuterung und Erlösung“ (ZAB: 355) sowohl für das Individuum, das produziert, als auch das Kollektiv, das die Worte zu entschlüsseln versteht.

Dass diese Vorstellung den monotheistischen Weltreligionen nicht fremd ist, zeigt der zitierte Engel, der Mohammed das Wort bringt: „Das erste Wort des Heiligen Buches ist ‚Lies!‘ [. . .].“ (ZAB: 16) Auch wenn Ismael die Imame als Hüter der dogmatischen religiösen Wahrheit meidet (vgl. ZAB: 24), erweist sich am *Tag seines literarischen Weltuntergangs* ausgerechnet der Imam des Dorfes als sein Verbündeter. Er findet nichts „Blasphemisches“ (ZAB: 367) in den Heften, „die ich tagelang auf Mauern, Platten, Türschwellen, die Gehsteige und alle möglichen Oberflächen gemalt hatte“ (ZAB: 367). Im Gegensatz zum Taleb verfolgt der Imam keine volksfromme und naturmagische Glaubenspraxis. Er ist ein gebildeter Theologe, ein Mann der Schrift, der sich auf das allzu Menschliche des Dorfes gelassen einlässt und, im Gegensatz zum Erzähler, „vom Schauspiel der Welt amüsiert“ (ZAB: 191) ist. Dass just der Imam dem Erzähler den Namen *Sidna Daoud* (David) gibt, eine klare autofiktionale Anspielung auf den Namen des Autors des Romans, motiviert eine geistige Nähe zwischen beiden Figuren.: „Der Imam, den man um eine Meinung gefragt hatte, zog es vor, einen Vers zu zitieren: ‚Daoud haben wir die Psalmen gegeben.‘ “ (ZAB: 234) Damit ist der Islam als Weltbild zwar keine Option für den Erzähler als frei denkenden Menschen, wohl aber zeichnet er ein differenziertes Bild seines Personals.

6. *Schreiben und Transzendieren: der Prophet* Zabor

Welche Bedeutung hat nun der titelgebende Kunstname *Zabor* für die Aussageabsicht des Romans? Ihm werden im Text gleich mehrere Funktionen zugeschrieben: *Zabor* ist ein „Glossar“ (ZAB: 312), ein „Buch der Inventarisierung“ (ZAB: 108) und Ismaels heimlicher Name als Prophet, der auf seine

Offenbarung wartet (vgl. ZAB: 301). Am Anfang dieser Offenbarung steht ein Klang: „Za-booooooor“ (Daoud 2019: 26). Aus ihm entwickelt sich jene Form und jener Inhalt, der die eigene emanzipierte und poetische Existenz beschreibt: der Psalm.

Dass die Textgattung der Psalmen sowohl religiös *als auch* literarisch rezipiert werden kann, kommt dem Transzendenzgedanken des Erzählers ebenso zugute wie seinem Kunstverständnis. Im Koran ist David einer der Propheten, der den Psalter erhalten hat (vgl. ZAB: 373)[9]. In Bibel und Thora ist er der „Prophet Israels“ (ZAB: 201), König, Künstler und Stammvater des Judentums. Als Dichter gibt David mit den Psalmen einen poetischen Text, der, ähnlich wie die *Offenbarung* des Erzählers, religiöse Differenzen durch anthropologische Universalien zu überwinden versucht: „*Der Zabor, die Psalmen, wie die anderen sie nennen, ist ein Gesang und ein Buch, eine Literatur aller Reiche auf einmal, weshalb selbst der Stein darin eine Sprache hat.*“ (ZAB: 166) Ismaels eigener *Psalm*, in die Erzählung eingelassen als Religion- und Kunstreflexion (vgl. ZAB: 244–247), rekurriert allerdings weder formal noch inhaltlich auf sein Vorbild: Vielmehr erinnert der kurze Textabschnitt eher an eine Parabel oder einen Essay. Mit G. E. Lessings Ringparabel in *Nathan der Weise* (1779) hat Ismaels Psalm die Fragestellung gemeinsam: Hier wie dort wird der Absolutheitsanspruch der drei Weltreligionen auf die Probe und die Frage gestellt, „welche wohl die ehrlichste wäre oder welche recht haben könnte“ (ZAB 244 f.). *Zabor* geht es allerdings weniger um den Toleranzgedanken der Religionen als um die Frage, wie sich diese „Primärerzählungen“ (ZAB: 245) vor dem Menschen legitimieren. Zur aufklärerischen Komponente der Ringparabel (vgl. Vollhardt 2016: 217) gesellt sich daher eine historische Sicht, die Religionen als kulturelle „Sippen-Märchen“ (ZAB: 245) versteht. Als solche sind sie Produkte des menschlichen Geistes, der sich „seine eifersüchtige(n) Gottheiten“ (ZAB: 245) selbst erschafft und sie mittels Sprache, als Begriff, in die Welt bringt.

Es ist somit der Mensch, der Gott als *seine* Erzählung festlegt – mittels Sprache. Daher ist sein Weiterleben nur im Gedächtnis der Schrift oder der Menschen (in Form mündlicher Weitergabe) möglich. „Ich glaube an die Bestandsaufnahme und den Vorrang des Gedächtnisses vor dem Tod. Die Dinge bleiben bestehen und sind weiterhin Raum und Zeit ausgesetzt, weil sie in einem Geist inventarisiert sind und weil eine Sprache sie im Hier und Jetzt hält.“ (ZAB: 99) Schrift und Gedächtnis sind somit die einzigen Referenzpunkte einer *menschlichen* Transzendenz – eine Vorstellung, die er mit Jean Paul-Sartre teilt: Wie für den Erzähler ist für Sartre Sprache „der Spiegel der Welt“ (Sartre 1950: 15) und eng mit der menschlichen

9 Vgl. Sure 4, 163; Sure 17, 55. – Ausführlicher zu David im Koran vgl. Lang 2012: 18–23.

Transzendenzvorstellung verknüpft (vgl. Sartre 1950: 23). Für den Existenzialisten folgt daraus, dass Literatur eine Sprachhandlung ist, deren Absicht darin besteht, Dinge zu enthüllen und zu entblößen (vgl. Sartre 1950: 22). Darauf kommt es auch dem Verfasser des *Psalms* an: Er will seine Zuhörer über eine menschliche Existenz aufklären, die ohne einen Gott auskommen muss, die jedoch ihre eigenen Mittel hat, um sich zu transzendieren: Kunst und Schrift. Die Gebundenheit an Zeit, Gedächtnis und Subjekt macht sie zwar relativ. Das große Vertrauen, das der Erzähler dennoch in sie als Weg zur Wahrheit setzt, zeigt sich nicht zuletzt in seinem eigenen Erzählbericht, der mehr Prozess denn Ergebnis einer gelungenen Wahrheitssuche ist.

7. *Kamel Daouds transkulturelle Poetologie des* Dazwischen

Ismaels fiktive Autobiografie stellt die herkömmliche Funktion der Autobiografie, die Darstellung einer Selbstfindung, gründlich in Frage. Mit der autofiktionalen Anspielung auf den Autornamen lotet der Text zudem die Grenzen von Fiktion und Nonfiktion aus (vgl. Zipfel 2009: 307). Zugleich gibt Kamel Daoud Hinweise auf ein literarisches Selbstverständnis, das Schreiben als gesellschaftlichen Appell, als *littérature engagée*, versteht. Dieser Appell hat nicht nur den aufgeklärten Umgang mit Religionen zum Inhalt, sondern auch mit kulturellen Austauschprozessen, die zu neuen Perspektiven, Lebensformen und Identitäten führen können.

Der Anteil der Künste und der Literatur an diesen Prozessen ist für Daoud kaum zu überschätzen. Wie für die Theoretiker des Postkolonialismus ist auch für ihn kulturelle Differenz eine artikulatorische Kategorie, die dazu beitragen kann, essentialistische Konzepte und deren Festschreibungen durch Diskurs zu verhindern – dies illustriert er nicht zuletzt dadurch, dass er das Medium dieses Diskurses in den Mittelpunkt stellt, die Schrift. Zugleich ist kulturelle Differenz auch eine Voraussetzung dafür, Kultur als permanenten Prozess der Begegnung und der Übersetzung zu begreifen. Er hat seinerseits transkulturelle Produkte zur Folge, wobei sich Literatur als ein geeignetes Medium erweist. Diese Poetologie eines transkulturellen *Dazwischen* setzt Daoud auch in *Zabor ou les psaumes* um. Dafür nutzt er eine spezifische Textgestaltung, intertextuelle Bezüge, Bruchstellen im Erzähldiskurs, Illusionsstörungen und Mehrsprachigkeit. Auf diese Weise inszeniert er ein „rhizomatisches Kultur- und Textverständnis" (Geiser 2015: 22), das die Auflösung der fiktiven Einzelbiografie zugunsten eines Netzes aus Bezügen forciert und literarisches Sprechen sichtbar macht. Stilistisch arbeitet der Autor mit einer von Metaphern überbordenden Sprache, die vom arabischen Bilderreichtum

ebenso profitiert wie von Lautmalerei, Pleonasmen und der freien Übersetzung des Wortsinns.

In epistemischer Hinsicht macht seine Poetologie eines *Dazwischen* auf die Bedeutung verschiedener Sprachen und Kulturen auch für die Entwicklung des Menschen aufmerksam. Im *Leseakt* erschließen sich fremde Welten, aber auch Werke seiner eigenen Kultur, die sich erst in der Übersetzung darbieten (*Tausendundeine Nacht*). Im *Übersetzungsakt* wird die Aneignung des fremden Wortsinns und dessen Transformation in den eigenen (Sprach-)Kosmos erprobt. Im *Schreibakt* entsteht schließlich jene Welt, die sich zu einer neuen immanenten Metaphysik verdichtet – jener des Gedächtnisses. Es ist Ausdruck menschlicher Transzendenz, die sich einerseits in Frontstellung zu religiösen Jenseitskonstruktionen begibt, die andererseits das Potenzial für eine transkulturelle Erinnerungskultur betont. In diesem Sinne weist Daouds Poetologie sowohl auf die Chancen der kollektiven Erinnerung als auch der individuellen Selbstreflexion hin. An den Leser ergeht die Aufforderung, in diesen Dialog der Literaturen, Religionen und Kulturen einzusteigen, verfestigte Vorstellungen zu prüfen und Gegenerzählungen Gehör zu schenken (vgl. Geiser 2015: 544–589). Auch deshalb scheint in den Roman ein fiktiver Adressat eingewoben zu sein, dessen Position der Leser einnehmen kann (vgl. ZAB: 97 f., 104, 131, 178, 332, 365).

Was als Appell bleibt, ist der Auftrag, sich aus kultureller Unmündigkeit zu befreien – ein westlicher Gedanke. Dennoch versteht Daoud so seinen Auftrag als Schriftsteller: Sein Schreiben als Autor *und* Journalist gilt dem emanzipierten Menschen, den es in Algerien zu bilden gilt, unter den Bedingungen eines heterogenen Landes (vgl. Bouatta 2018).

Bibliographie

Bhabha, Homi K.: The location of culture. London/New York: Routledge, 1994.

Bouatta, Cherifa: A partir de Kamel Daoud: Essentialisme et Universalisme contre désir de citoyenneté figée. In: Pensée purielle 1/47 (2018), S. 151–160.

Chieregatti, Arrigo/Galimberti, Enrico (Hg.): Voci dall' Hoggar: Musa Ag Amastan, Charles de Foucauld, Dassine Oult Yemma. Vergato (Bologna): Museodei by Hermatena, 2012.

Dätsch, Christiane: Literatur auf zweiter Stufe. Der Fall Meursault – eine Gegendarstellung von Kamel Daoud. In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Kunst und Kulturmanagement im transkulturellen Kontext, Bielefeld: transcript, 2018, S. 171–190.

Daoud, Kamel: Der Fall Meursault – eine Gegendarstellung. Roman. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2016.

Daoud, Kamel: Mes indépendances. Chroniques 2010–2016. Arles: Actes Sud, 2017.

Daoud, Kamel: Zabor oder Die Psalmen. Roman. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2019.
de Munck, Jean: La condition postcoloniale selon Kamel Daoud. In: La Revue Générale 3 (2020), S. 139–162.
Geiser, Myriam: Der Ort transkultureller Literatur in Deutschland und in Frankreich: deutsch-türkische und franko-maghrebinische Literatur der Postmigration. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2015.
Gruzinski, Serge: La pensée métisse, Paris: Fayard, 1999.
Haußig, Hans-Michael: Isaak und Ismael in der islamischen Überlieferung – Ein widersprüchliches Bild. In: Ulrike Schneider, Helga Völkening, Daniel Vorpahl (Hg.): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in soziokulturellen Kontexten. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015, S. 117–136.
Lang, Isabel: Ein sündloser Prophet? – Davidvorstellungen im Islam. In: Petrus Bsteh, Richard Potz, Forum für Weltreligionen (Hg.): Religionen unterwegs 4 (2012), S. 18–23.
Ott, Claudia: Tausendundeine Nacht. Nach der ältesten arabischen Handschrift in der Ausgabe von Muhsin Mahdi erstmals ins Deutsche übertragen von Claudia Ott. 12. Aufl. München: C. H. Beck, 2018.
Sartre, Jean-Paul: Was ist Literatur? Ein Essay. Hamburg: Rowohlt, 1950.
Vollhardt, Friedrich: Die Ringparabel in G. E. Lessings Drama Nathan der Weise. Aktualität – Historizität – Kontiguität. In: Achim Aurnhammer, Giulia Cantarutti, Friedrich Vollhardt (Hg.): Die drei Ringe. Entstehung, Wandel und Wirkung der Ringparabel in der europäischen Literatur und Kultur. Berlin: De Gruyter, 2016, S. 205–234.
Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin: De Gruyter, 2009, S. 285–314.

Ästhetisch-religiöse Räume der Übersetzung und Transkulturalität bei Zafer Şenocak

Saniye Uysal Ünalan (İzmir)

1. Einleitung

Wenngleich in der abendländischen Welt die mit der europäischen Aufklärung einhergehende Säkularisierung die Religion weitgehend in den Hintergrund treten ließ, ist in unserer von Globalisierung und Migration geprägten Lebenswirklichkeit offensichtlich eine Rückkehr der Religion zu beobachten, mit der gesellschaftspolitisch relevante Fragen in Bezug auf Identität und Kultur unmittelbar verknüpft werden:

> Wer sich heute wissenschaftlich mit Religion befasst, schreibt und forscht auch aus Zeitgenossenschaft heraus. Selbst in den Regionen Europas, in denen die Säkularisierung [. . .] weit fortgeschritten ist, ist die Religion in den öffentlichen, politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Diskurs zurückgekehrt. Migration und Globalisierung lassen vermeintlich abgelegte Fragen wieder heranrücken und sorgen für Bewegung auch im Blick auf Reichweite und Geltung eingespielter Überzeugungen. In diesem Sinne hat sich Literatur immer schon in die eigene Zeit eingemischt, hat aufgegriffen und (neu) formuliert, was in einer Kultur drängend war: in der Antike nicht anders als im Mittelalter, der frühen Neuzeit und der Moderne, um nur für die europäische Perspektive zu sprechen. (Braungart/Jacob/Tück 2019: V)

Dass die Literatur diskursiv in zeitgeschichtliche Phänomene und Entwicklungen eingebunden ist, gehört mittlerweile zu den Grundannahmen einer kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft. Als ein kulturelles Symbolsystem ist Literatur demnach eine wesentliche Komponente der Kultur, die „an der Produktion und Konstruktion kollektiver gesellschaftlicher Vorstellungen und Denkformen beteiligt ist“ und daher zugleich eine Abbildungs- sowie Konstruktionsfunktion einzunehmen in der Lage ist, da sie „als ein einflussreiches Medium kultureller Sinngebung und Identitätsfindung eingesetzt werden und wirken kann“ (Becker 2007: 165). Die Texte von Zafer Şenocak, die explizit in der Literatur- sowie Kulturlandschaft Deutschlands zu verorten sind und über ein prononciert interkulturelles wie auch interreligiöses Potential verfügen, nehmen in diesem Zusammenhang

vorzüglich im Hinblick auf die Negativwahrnehmung des Islam und der türkisch-muslimischen Identität, die im Rahmen der in der deutschen Öffentlichkeit geführten Integrations- sowie Migrationsdebatten zunehmend brisanter wird, einen beachtlichen Platz ein. Vor dem Hintergrund der öffentlichen Islam-Debatten, die zweifelsfrei insbesondere seit dem 11. September einen kontroversen und vielschichtigen Charakter haben, fokussiert Şenocak in vielen seiner Schriften vor allem Alteritätskonzepte, die unter Rückgriff auf den Islam in Umlauf gebracht werden (vgl. Uysal Ünalan 2013: 72–108). In seinem Buch *Deutschsein,* welches im Jahre 2011 als eine Replik auf die Sarrazin-Debatte erschien und als ein deutliches Plädoyer für die Werte der Zivilisation und Humanität zu lesen ist, statuiert Şenocak, dass im Mittelpunkt der Integrationsdebatten fortwährend „der andere" steht und ein „Diskurs über diesen anderen" geführt wird, der „aus einem muslimischen Land" kommt und somit „das Image eines Sorgenkindes" (Şenocak 2011: 27) erhält. Was der Autor intendiert, ist das offene Gespräch bzw. der Dialog, bei dem eine authentische Kommunikation mit gesellschaftlicher Tragweite vor allem mithilfe der Übertragung von persönlichen Geschichten ermöglicht werden kann: „Was wissen die Menschen, die über meine Herkunft, meine kulturelle Zugehörigkeit, meinen Glauben urteilen und auf der Basis dieser Urteile ein Gespräch mit mir führen möchten, über meinen Vater [. . .]? Diese Geschichten zu erzählen habe ich mir vorgenommen, als Schriftsteller." (Şenocak 2011: 180) Eine solche persönliche Geschichte scheint der Autor in seinem im Jahre 2016 erschienenen autofiktional gefärbten Buch *In deinen Worten. Mutmaßungen über den Glauben meines Vater* zu erzählen. Das zwischen einem lyrischen und essayistischen Erzählduktus oszillierende Erzähler-Ich reflektiert assoziativ und streckenweise in poetologischer Manier mitunter von den Einflüssen des Islam auf seine Dichtung und den persönlichen Gesprächen mit dem Vater über den Islam. Der vorliegende Beitrag setzt sich zum Ziel, die poetologisch-ästhetischen Räume der kulturellen Übersetzung, die in den Texten Şenocaks im Hinblick auf ein besseres Verstehen des Islam und einen interkulturellen Dialog vorzufinden sind, auszuloten und dabei zugleich der Frage nachzugehen, inwiefern darin eine im Sinne des postmigrantischen Paradigmas beschreibbare Etablierung neuer Narrative auszumachen ist.

2. *Islam- und Migrationsdiskurse in einer postmigrantischen Gesellschaft*

In seiner kritischen Gegenlektüre zu der von Samuel B. Huntington begründeten Theorie vom *Kampf der Kulturen* beanstandet Amartya Sen das reduktionistische Verfahren, anhand dessen Kulturen religiös codiert werden. Folglich werde die Welt in eine *westliche* und *islamische* eingeteilt.

Diesbezüglich formuliert er Folgendes: „In den Thesen vom Kampf der Kulturen wird zumeist der religiöse Unterschied zum Hauptmerkmal verschiedener Kulturen erhoben. Aber abgesehen davon, daß es eine konzeptionelle Schwäche darstellt, die Menschen nach einer einzigen Zugehörigkeit zu unterteilen, und daß es historisch falsch ist, über die wichtigen Wechselbeziehungen zwischen den als getrennte und abgeschlossene Einheiten verstandenen Kulturen hinwegzugehen [. . .], besteht eine weitere Schwäche dieser Kultur-Theorien darin, daß sie über die Heterogenität der religiösen Zugehörigkeiten hinwegsehen müssen [. . .].“ (Sen 2012: 72) Die Reduktion eines Menschen auf seine religiöse Zugehörigkeit würde die Ausblendung und Ausklammerung seiner restlichen Zugehörigkeiten nach sich ziehen. Innerhalb unterschiedlicher Gruppen kann jeweils die eine oder andere Zugehörigkeit des Menschen dominieren, sodass von einer Mehrfachzugehörigkeit die Rede sein kann (vgl. Sen 2012: 20).[1] Erinnert sei hier zugleich an das Konzept der Transkulturalität, mithilfe dessen Wolfgang Welsch den Versuch unternimmt, die Vernetzung, Durchdringung bzw. Mischung der Kulturen in Anbetracht der globalisierten Strukturen unserer Welt fassbar zu machen: „Zeitgenössische Kulturen sind denkbar stark miteinander verbunden und verflochten. Die Lebensformen enden nicht mehr an den Grenzen der Einzelkulturen von einst (der vorgeblichen Nationalkulturen), sondern überschreiten diese, finden sich ebenso in anderen Kulturen.“ (Welsch 2005: 323) Dementsprechend werden auch die Menschen „auf der individuellen Mikroebene“, so Welsch, „in ihrer kulturellen Formation durch mehrere kulturelle Herkünfte und Verbindungen bestimmt“ (Welsch 2005: 326).

Diese Diskussionen über die Kategorie der Identität – man mag über Mehrfachzugehörigkeit, Transkulturalität, Hybridität oder Pluralität sprechen – sind wesentliche Kennzeichen von solchen Gesellschaften, in denen Migration eine Rolle spielt. Der sozialwissenschaftlich fundierte Ansatz des Postmigrantischen bietet in diesem Zusammenhang eine methodische Grundlage, für die Verortung von solchen Schrifsteller:innen sowie die Bewertung ihrer Texte, in deren Lebensgeschichte die Migration eine Rolle spielt, diese selbst die Erfahrung der Migration zwar nicht gemacht haben, jedoch über eine bilinguale sowie bikulturelle Veranlagung verfügen. Von besonderer Wichtigkeit ist im Paradigma des Postmigrantischen, dass die Migration als „beständiger Teil gesellschaftlicher Wirklichkeit“ (Hill/Yildiz 2018: 7) verstanden wird. Unterdessen ist dabei zunehmend der Umstand zu beobachten, dass in den mit Migration verknüpften Debatten weitgehend über den Islam diskutiert wird, obwohl es doch um Pluralität und Heterogenität im weitesten Sinne geht. Gerade die scheidenden Geister angesichts der Pluralitätsfrage

1 Siehe dazu auch Yeşilada 2009: 182.

begründen Naika Forouton zufolge die für die gegenwärtige deutsche Gesellschaft prägende Polarität: „Die Konzentration des gesellschaftlichen Diskurses auf die Frage der Zugehörigkeit des Islam und der MuslimInnen – vor allem markiert als MigrantInnen – zu Deutschland kann auch als konfliktiver Aushandlungsraum von Pluralität und Heterogenität gedeutet werden.“ (Foroutan 2018: 18) Darüber hinaus bietet der Ansatz des Postmigrantischen zugleich eine kritisch-reflektierte sowie dekonstruktive Sichtweise auf „polarisierende Deutungen von Einheimischen und Migranten. Es ist eine Perspektive, die sich in geistiger Nähe [. . .] zu ideologiekritischen Ansätzen der postkolonialen Theorien bewegt. Der Fokus liegt dabei auf Verschränkungen, Überschneidungen und Übergängen [. . .].“ (Yildiz/Hill 2015: 12) Somit wird dieser Ansatz auch anschlussfähig für literaturwissenschaftliche Lektüren insofern, als Literatur wie eingangs erläutert in einem unmittelbaren Interaktionsverhältnis mit gesellschaftlichen Belangen und Dynamiken steht.

3. Ästhetische Räume der kulturellen Übersetzung

In vielen seiner Schriften beschäftigt sich Şenocak mit jenen Konfliktfeldern, die auch von Foroutan beschrieben und untersucht werden. Es geht mitunter um eine kritische Bewertung der diffamierenden Bilder gegenüber dem Islam, denen Şenocak in seinen Texten ein *neues* Narrativ entgegenzustellen versucht, da er aus einer deutschen und türkischen Perspektive zugleich beobachtet und schreibt, zugleich eine *dritte* Sprache und Perspektive zu entwickeln versucht. Bereits in einem seiner frühesten Essaybücher *War Hitler Araber?* setzt sich Şenocak mit dem *Feindbild Türkei* auseinander und kommt auf die historisch fundierten Feindbilder über Türken und Osmanen zu sprechen, die in der westlichen Welt vor allem angesichts des Zusammenbruchs des Kommunismus erneut auf den Plan gerufen wurden (Şenocak 1994: 76). Insbesondere in seiner Auseinandersetzung mit den europäischen Selbst- und Fremdbildern knüpft der Autor an postkoloniale Einsichten an und verweist auf den diskursiven Charakter der Orientbilder, die gegenwärtig vornehmlich in den Islamdiskursen wiedererkennbar werden und weitgehend mit Ressentiments und gesellschaftlichem Konfliktpotenzial beladen sind. Şenocaks Sichtweise auf solche Bilder des Eigenen und Fremden wäre demnach zugleich mit einer postmigrantischen Perspektive koppelbar.[2] Die folgenden Beobachtungen zeigen, inwieweit der Autor das eurozentristisch fundierte Binaritätsdenken kritisch anvisiert: „Doch seit den 1980er Jahren erleben wir wieder eine Tendenz

2 Zu dieser Thematik siehe ausführlich Uysal Ünalan 2019.

zur Vereinfachung des Menschenbildes, einen Versuch der Vergewisserung von Identitäten, die als fixe, kulturspezifische Konstruktionen gedacht werden. So kommt es zu groben, antagonistischen Wahrnehmungsmustern zwischen ‚Europa' und ‚Orient', ‚Islam' und ‚Christentum'." (Şenocak 2011: 43) Beachtenswert ist indes, dass Şenocak, der als *deutscher* Schriftsteller in klarer Selbstpositionierung im deutschen Literaturbetrieb situiert ist, für ein plurales Gesellschaftsverständnis eintritt und sich für einen interkulturellen und interreligiösen Dialog ganz im Sinne der Werte der Aufklärung engagiert.

Narrative des Um- und Neudenkens vermittelt Şenocak in erster Linie in Bezug auf seine Autorschaft, d. h. sein Autor-Ich und sein Schreiben. In seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Preises verweist der Autor auf eine als existenziell und essenziell erfahrene Fremdheit, die bedingt ist durch die menschliche Sprachigkeit *per se*: Fremdheit in der Sprache sei Ausdruck der Fremdheit einer Welt, die auch sprachlich nicht zu erfassen sei (vgl. Şenocak 1993: 98). Es ist diese sprachskeptische Haltung des Autors, die in gewisser Hinsicht an die Sprachskepsis der modernen Literatur erinnert.[3] Sprache sowie Zweisprachigkeit, das damit einhergehende Hörerlebnis sowie der Klang – diese Komponenten der Kommunikation werden zu einem wichtigen Dreh- und Angelpunkt für die transkulturellen Räume, die in seinen Texten vernehmbar werden. Seine besondere Beziehung zur deutschen Sprache, die er mit acht Jahren nach der Umsiedlung der Eltern nach Deutschland zu lernen beginnt, beschreibt er nahezu als ein poetologisches Programm: „Wenn ich mein Verhältnis zur deutschen Sprache skizziere, dann nicht als Verhältnis zu einer Fremdsprache, sondern zu einer Literatursprache, in der ich denken, die Welt deuten, träumen und das Angedachte und Erträumte schreiben kann." (Şenocak 2001: 82)

Indessen verliert die türkische Sprache nicht an Bedeutung, zumal sich die Literatursprache Şenocaks auf der Grundlage seiner besonderen Zweisprachigkeit entwickelt und insofern als eine *dritte Sprache* wahrnehmbar wird, anhand derer er sprachlich und kulturell Grenzen überschreitet und gleichzeitig neue Orte der Literaturbegegnung konstituiert (vgl. Yeşilada 2012: 192):

> Ich schrieb auf Deutsch, aber mit türkischen Farbklängen im Ohr, so wie die Dichter der türkischen Moderne auf Türkisch geschrieben hatten, nicht selten mit französischen Farbklängen in den Ohren. Von diesen türkischen Gedichten aus verzweigten sich viele Pfade in unterschiedliche Richtungen: zu den französischen Symbolisten und Surrealisten, zu den Futuristen des revolutionären Russland, zu der Lyrik der 27er-Generation in Spanien, zu Dichtern wie Federico García Lorca und Rafael Alberti. Nâzım Hikmet reichte Pablo Neruda die

3 Zur Verknüpfbarkeit von Şenocaks poetologischen Ausführungen an die Sprachskepsistradition der modernen Literatur siehe Uysal Ünalan (2017).

> Hand. In diesen Gedichten der modernen Türkei versteckten sich auch die Traditionen des Orients, die großen Linien der persischen und arabischen Poesie, deren Klangmuster und Bilderwelten. Mit den mystischen Gesängen des mittelalterlichen anatolischen Sufi Yunus Emre war ich aufgewachsen. (Şenocak 2011: 79)

Dieses Zirkulieren von sprachlichen bzw. literarischen Klängen und die damit einhergehenden Entgrenzungen, von denen in dieser herangezogenen Passage die Rede ist, stellt die Grundlage für ein Schreiben dar, das sich „in einem Zwischenbereich" bewegt und vom Autor selbst in seiner erwähnten Dankesrede als „dritter Ort" (Şenocak 1993: 99) definiert wird. Vor dem Hintergrund dieser existenziellen Voraussetzungen von Şenocaks Schreibens ließe sich formulieren, dass seine Autorschaft nicht nur mit Welschs Konzept der Transkulturalität engzuführen ist, sondern in gewisser Hinsicht als eine Form von „ethnographischer Subjektivität" im Sinne von Doris Bachmann-Medick beschreibbar wird. Damit ist die Vorstellung verbunden, dass Autorschaft von Grenzüberschreitungen, Fremderfahrungen, Vielstimmigkeit und Hybridität gekennzeichnet ist und gleichsam als eine „kritische kulturelle Autorität" bezeichnet werden kann. Signifikant für diese Form der Autorschaft ist zudem die „Erfahrung vervielfältigter Lebenswelten und Repräsentationsformen [. . .], in deren Rahmen der Autor/ die Autorin als Knotenpunkte und Schnittstellen von Diskursen, Erzählformen, Konventionen auftreten kann" (Bachmann-Medick 2008: 327 f.). So gesehen kann in den poetologischen, essayistischen und literarischen Texten Şenocaks ein *Schreiber*[4] identifiziert werden, der als „Agent[], Vermittler oder ‚Übersetzer' zwischen verschiedenen Stimmen und kulturellen Strängen" (Bachmann-Medick 2008: 328) auftritt und operiert: Er wird zu einem ästhetischen Übersetzer und Vermittler zwischen Texten und Kulturen.

Insbesondere die Übersetzungstätigkeit des Autors im buchstäblichen Sinne ist in diesem Zusammenhang beachtenswert. Es ist die Übersetzungsarbeit des Autors an den Gedichten von Yunus Emre – ein türkischer Dichter der islamischen Mystik des 13. Jahrhunderts, der neuplatonisches Gedankengut in seiner Lyrik verarbeitete (vgl. Köprülü 2014: 345) und dem die UNESCO anlässlich seines 700. Todesjahres das Jahr 2021 gewidmet hat –, die dem Verhältnis Şenocaks zu den Sprachen Deutsch und Türkisch sowie seinem Selbstverständnis eine präzisere Kontur verliehen hat: „Der Blick auf die Anderen in Yunus Emres Werk war ein ganz anderer als der Blick in religiös motivierten Texten muslimischer Gelehrter. Die Grenzen zwischen Glaube und Unglaube und zwischen den Religionen waren durchlässig, der Blick auf

4 Diesen Begriff verwende ich in Anlehnung an Roland Barthes' Ausführungen in „Der Tod des Autors". (Vgl. Barthes 2007)

den Anderen war nicht durch die Rhetorik des Eigenen getrübt, vielmehr ein befremdeter Blick auf das Eigene [. . .].“ (Şenocak 2006: 30) So zitiert er in seinem autofiktionalen Buch *In deinen Worten. Mutmaßungen über den Glauben meines Vaters*[5] folgende Verse aus Yunus Emres Gedicht „İlim Kendin Bilmektir“ (Lehre ist, sich selbst zu kennen): „Lehre ist Lehre sich selbst zu kennen / Kennst du dich selbst nicht / Wie ist da Lehre möglich?“ (Şenocak 2016: 110) Zieht man in Betracht, dass sich Şenocaks Texte ebenso aus diesem mystischen Fundament der türkisch-islamischen Kultur speisen und besonders seine Lyrik „im Umfeld einer Übersetzungskultur“ (Şenocak 2011: 84) entstanden ist, so wird plausibel, dass die Sprache seiner Literatur mit einer Sprache der Übersetzung, d. h. einer dritten Sprache aufs Engste verknüpft ist. Die gattungstypologische Erfassung dieses Textes erscheint prekär, denn das Buch ist zwar ähnlich wie Franz Kafkas *Brief an den Vater* als ein monologisch angelegtes Gespräch mit dem verstorbenen Vater konstituiert, enthält aber zuweilen Koranzitate, lyrische Zeilen, Erinnerungssegmente sowie Reflexionen zu poetologischen Fragen wie auch gesellschaftlichen Belangen, die der Schreiber bzw. das Erzähler-Ich assoziativ miteinander in Verbindung bringt, sodass der Text zeitweilig die poetologisch-religiösen Konzepte der romantischen Universalpoesie ins Gedächtnis ruft. Dem Schreiber zufolge handelt es sich um ein Buch, das sich zwischen „Fiktion und Dokument, Erinnerung und Vermächtnis“ (Şenocak 2016: 14) bewegt.

So kann hier ein Schreiber identifiziert werden, dessen Existenz von Bewegung und einem ständigen *Übersetzen* geprägt ist, der seine „Verstrickung ins Schreiben dazu nutzen kann, sich im literarischen Selbstzeugnis zugleich selbst zu erfinden und zu modellieren“ (Bachmann-Medick 2008: 328). Dieser Aspekt kommt ebenso an folgender Stelle zum Ausdruck: „Als ich in den Achtziger Jahren die Gedichte des Derwisch-Poeten Yunus Emre ins Deutsche übersetzte, hattest du Vater, mir diese Texte näher gebracht, so nahe, dass ich sie in eine andere Sprache übertragen konnte. Du und ich, wir wohnten in der Übersetzung. Unser Haus stand dort, wo Sprachen aufeinander trafen.“ (Şenocak 2016: 23) Die Denkfigur der Übersetzung als ein ästhetisch-existenzielles Programm und die allegorische Selbstverortung im Haus der Übersetzung signalisieren eine Verortung in einem kreativen Raum der Übertragung, Begegnung und Bewegung. Gerade darin kann man ein ästhetisches Korrelat zur Denkfigur des Dritten Raumes, wie diese in der postkolonialen Theoriebildung von Homi K. Bhabha konzeptualisiert

5 Elke Segelcke (2019: 34 f.) zufolge oszilliert dieses Buch geradezu zwischen unterschiedlichen Gattungen und sei insofern mit „einem religiös-philosophischen Essay“ ästhetischer Qualität vergleichbar, in dem der Autor sich mit dem Glauben seines verstorbenen Vaters auseinandersetze und gleichzeitig „eine Art imaginärer Dialog mit dem Koran“ führe.

wurde, erblicken, insofern als eine Neubelegung, Übersetzung und Relektüre von sprachlichen und kulturellen Zeichen (vgl. Bhabha 2000: 57) erfolgt und – wie auch in dieser hervorgehobenen Stelle greifbar wird – Übersetzung zur Grundlage der Existenz gemacht wird. Das Bekenntnis zur „Wanderschaft" (Şenocak 2016: 50) sowie zum „doppelten Leben" (Şenocak 2016: 94) des Migranten, ebenfalls Sinnbilder für die transkulturelle Verfasstheit des Schreibers, scheinen in diesem Zusammenhang diesen Aspekt zu bekräftigen.

Einen wichtigen Knotenpunkt für die Übersetzung und die damit korrelierte Verständigung stellt in dem Zusammenhang das akustische Erlebnis bzw. der Klang der Wörter dar, für deren Wahrnehmung das Ohr eine fundamentale Bedeutung einnimmt: „Vater, du hast mir das Zuhören beigebracht, weil du mir zugehört hast. So konnten wir gemeinsam die Sprache abhören und Verse schreiben. Denn Verse werden mit dem Ohr geschrieben. Das Ohr ist nicht einfach nur ein Organ des Körpers. Es ist der Sitz der Mutter aller Sinne. Klänge, die sich zu Gegenständen formen, unser Leben einrichten, uns voneinander fernhalten und einander näherbringen. Von den Klängen leitet sich die Welt ab." (Şenocak 2016: 139)

Mit dieser Akzentuierung des Zuhörens und des Ohrs wird zum einen die elementare Voraussetzung für das kommunikative Handeln sowie den Dialog verdeutlicht, was vor allem im Hinblick auf die Verständigung der Kulturen sowie Religionen von höchster Brisanz ist: „Heute bemüht man sich um interreligiösen Dialog. Doch Religionen können einander nicht begegnen, ebenso wenig wie Kulturen. Zwei Menschen sind es, die sich begegnen und ein Gespräch beginnen oder auch nicht." (Şenocak 2016: 11) Zum anderen wird nachdrücklich auf den „Klang" von sprachlichen Signifikanten hingewiesen: „Der Klang ist wie ein großer dunkler Höhleneingang, durch den man in den Text hineingehen kann." (Şenocak 2016: 27) Auf die ersten Worte der Offenbarung im Koran anspielend heißt es: „*Lies!* / Das ist das erste Wort der Offenbarung. / Ich lese nicht, ich spreche nach. / Der Koran spricht in einer fremden Sprache zu mir. / Das Kind in mir möchte seiner Melodie vertrauen. / Bald werde ich mich mit ihm messen wollen, wie jeder Poet." (Şenocak 2016: 29; Hervorh. i. O.) Der vom Koran ausgehende Klang wird hier als Hörerlebnis gekennzeichnet und mit dem Poetischen sowie mit ästhetischer Erfahrung in Einklang gebracht. Diese Inblicknahme des Poetischen verleitet dazu, dass mithilfe der Neuperspektivierung ein Gegenbild zu den in der deutschen bzw. westlichen Öffentlichkeit mit dem Islam verknüpften Vorstellungen etabliert wird. Auch die folgende Stelle akzentuiert die Signifikanz des Klangs und die damit verschränkte Ebene der Zuschreibungen: „Und dann werde ich doch wieder von jenem Klang ergriffen, der sich sanfter anhört als ein Wiegenlied, der die fremde Sprache aus der Sphäre der Bedeutungen und Deutungen hinausführt, sie den fetten Zungen entreißt, sie flink auf hohe Bäume klettern lässt um sie in den entferntesten Wüsten erklingen zu

lassen. Wer könnte mir diesen Klang entreißen, oder mich dir? Wie waren uns nahe, Vater, wenn wir die Deutung der Wörter vergaßen und uns ganz der Melodie hingaben." (Şenocak 2016: 39) Aus dem Klang sowie der Melodie der Worte geht offensichtlich ein Impuls aus, Bedeutungen und Deutungen, d. h. sprachlich konstruierte Realien, dahingehend zu entmaterialisieren, dass ein Bereich über ihre Zuschreibungs- und Bedeutungsebene hinaus erreicht wird, innerhalb dessen Begegnung und Verständnis stattfinden können. In mystischer Manier mobilisiert der Text somit den Klang als Medium der mystischen Erfahrung, der das Sein in einen *anderen* Bereich enthebt und Grenzen überschreitet. Sprachliche Zuschreibungen bzw. damit einhergehende Urteile werden in diesem mystischen Erfahrungsbereich destabilisiert und relativiert, da sie in einen übergeordneten Bereich überführt werden. Dieser innerhalb des melodisch-ästhetischen Erfahrungsraumes stattfindende Akt der Dekonstruktion kann somit gewissermaßen mit der Mystik – bei dem das Unsichtbare und sprachlich nicht Fassbare wichtig wird – zusammengedacht werden. So erhält der Klang in diesem Text eine die Sprache überspielende Bedeutung: Der Klang wird der Sprache übergeordnet, denn der Klang stellt hier die Basis für einen Zugang zu einem Bereich der wahren Wirklichkeit dar. Diese mit der mystischen Sprache korrelierte Grenzaufhebung kann ebenso in der Metapher des geöffneten Körpers – ein Bild für die Erfahrung des Mystischen – festgestellt werden: „Im Traum bin ich das geöffnete Wort. In der Tiefe des Wortes bin ich der geöffnete Leib. In der Liebe gehen die Körper auf, und die Grenze zwischen Haut und Seele, zwischen Traum und Wirklichkeit wird aufgehoben." (Şenocak 2016: 36)

4. Fazit

Trotz der sprachskeptischen sowie -kritischen Attitüde Şenocaks, die vor allem in seinen poetologischen und lyrischen Texten zum Tragen kommt, ist Sprache für Şenocak ein grundlegendes Fundament des Dialogs. Mit Blick auf die Erfahrungen mit den Gedichten Yunus Emres bildet unterdessen das Mystische als poetologisches Konzept einen wichtigen Referenzrahmen der visionären, jedoch utopischen Ästhetik Şenocaks: „Solange dein Herz Leichtigkeit verspürt, verweile beim Klang eines Wortes, er wird dich zu seinem Geheimnis führen, in eine Sprache, von der jede Bosheit gewichen ist." (Şenocak 2016: 39) Wie auch aus diesen Zeilen zu entnehmen ist, geht es vergleichbar mit der Brisanz des Mystischen in der Tradition der Moderne (vgl. Wagner-Egelhaaf 1989: 59–61) um das Aufschließen eines transzendenten und sprachlich nicht fassbaren Ortes, der auf eine mystisch-lyrische Sprache Bezug nimmt. So manifestiert sich in der Suche nach einer dialogischen

Sprache ein ästhetisches, aber auch mystisches Anliegen, das darum bemüht ist, durch Literatur das Sprachgefühl sowie das gegenseitige empathische Verstehen und Kommunizieren zu sensibilisieren.

Bibliographie

Bachmann-Medick, Doris: Rückkehr des Autors? Literatur und kulturelle Autorität in der interkulturellen Kommunikation. In: Judit Árakoy, Verena Blechinger-Talcott, Hilaria Gössmann (Hg.): Essays in Honour of Irmela Hijiya-Kirschnereit on the Occasion of her 60th Birthday. München: Iudicium, 2008, S. 325–339.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2007, S. 185–193.

Becker, Sabina: Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch, 2007.

Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Deutsche Übersetzung v. Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg, 2000.

Braungart, Wolfgang/Jacob, Joachim/Tück, Jan-Heiner: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Literatur / Religion. Bilanz und Perspektiven eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin: Metzler, 2019, S. V–XIV.

Foroutan, Naika: Die postmigrantische Perspektive: Aushandlungsprozesse in pluralen Gesellschaften. In: Marc Hill, Erol Yildiz (Hg): Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen. Bielefeld: Transcript, 2018, S. 15–27.

Hill, Marc/Yildiz, Erol: Einleitung. In: Dies. (Hg): Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen. Bielefeld: Transcript, 2018, S. 7–9.

Köprülü, Mehmet Fuad: Türk Edebiyatı Tarihi. Istanbul: Alfa, 2014.

Segelcke, Elke: Zafer Şenocaks Übersetzungskonzept als Kulturkritik zwischen Hermeneutik und Dekonstruktion. In: Şeyda Ozil, Michael Hofmann, Jens Peter Laut, u .a. (Hg.): Übersetzung als Kulturaustausch (= Türkisch-Deutsche Studien, Jahrbuch 2018). Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2019, S. 29–43.

Sen, Amartya: Die Identitätsfalle. Warum es keinen Krieg der Kulturen gibt. Aus dem Englischen von Friedrich Griese. München: dtv, 2012.

Şenocak, Zafer: Zwischen Herz und Haut. Dankesrede anläßlich der Verleihung des Adalbert von Chamisso-Förderpreises 1988. In: Ders.: Atlas des tropischen Deutschland. Essays. Berlin: Babel, 1993, S. 97–101.

Şenocak, Zafer: Feindbild Türkei. Gedanken zum Hintergrund der Türkei-Debatte. In: Ders.: War Hitler Araber? Irre Führungen an den Rand Europas. Essays. Berlin: Babel & van Uffelen, 1994, S. 75–78.

Şenocak, Zafer: Die andere Sprache leben. In: Ders.: Zungenentfernung. Bericht aus der Quarantänestation. Essays. München: Babel, 2001, S. 81–83.

Şenocak, Zafer: Das Land hinter den Buchstaben. Deutschland und der Islam im Umbruch. München: Babel, 2006.

Şenocak, Zafer: Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift. Hamburg: Edition Körber-Stiftung, 2011.

Şenocak, Zafer: In deinen Worten. Mutmaßungen über den Glauben meines Vaters. München: Babel, 2016.

Uysal Ünalan, Saniye: Interkulturelle Begegnungsräume. Neue Identitätskonstruktionen in der türkisch-deutschen Gegenwartsliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.

Uysal Ünalan, Saniye: Sprache und Interkulturalität in der türkisch-deutschen Literatur. In: Dietmar Goltschnigg (Hg.): Wege des Deutschen. Deutsche Sprache und Germanistik-Studium aus internationaler Sicht. Tübingen: Stauffenburg, 2017, S. 383–402.

Uysal Ünalan, Saniye: Orient und Okzident aus postmigrantischer Perspektive. Zu den Essays von Zafer Şenocak. In: Fatma Öztürk Dağbakan, Leyla Coşan, Ahmet Sarı, (Hg.): Ex Oriente Lux: Literaturwissenschaftliche und imagalogische Ansätze. Berlin: Logos, 2019, S. 13–24.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler, 1989.

Welsch, Wolfgang: Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften. In: Lars Allolio-Näcke, Britta Kalscheuer, Arne Manzeschke (Hg.): Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz. Frankfurt am Main/New York: Campus, 2005, S. 314–341.

Yeşilada, Karin E.: Dialogues with Islam in the Writing of (Turkish-)German Intellectuals: A Historical Turn? In: James Hodkinson, Jeff Morrison (Hg.): Encounters with Islam in German Literature and Culture. New York: Camden House, 2009, S. 181–203.

Yeşilada, Karin E.: Poesie der dritten Sprache. Türkisch-deutsche Lyrik der zweiten Generation. Tübingen: Stauffenburg, 2012.

Yildiz, Erol/Hill, Marc: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft. Bielefeld: Transcript, 2015, S. 9–16.

Die Transkulturalität der Religion in Mirjam Presslers *Nathan und seine Kinder*

Chiara Conterno (Bologna)

> ‚Gott oder Allah sind nur verschiedene Namen für den einen, der Himmel und Erde gemacht hat', sagte ich. ‚Mein Vater sagt, es sind nur die Wege, ihm zu dienen, welche die Religionen unterscheiden, der Kern ist gleich: die Liebe zu Gott und die Liebe zu den Menschen. Und die Dankbarkeit für das Leben.' (Pressler 2009: 215 f.)

1. Vorstellung des Romans

In der Nachbemerkung zu ihrem im Jahr 2009 erschienenen Roman *Nathan und seine Kinder* betont die deutsch-jüdische Schriftstellerin Mirjam Pressler eine „Variation" zu Lessings berühmtem Drama *Nathan der Weise* verfasst zu haben (2009: 251).[1] Tatsächlich bemerkt das Lesepublikum einige deutliche Unterschiede. Erstens greift Pressler auf eine andere Gattung als Lessing zurück – nämlich auf den Roman –, wobei sie außerdem Jugendliteratur verfasst, eine Art von Literatur, die teilweise zu Unrecht unterschätzt wird bzw. oft nur dem jüngsten Lesepublikum zugeordnet wird.[2] Zweitens räumt sie dem Alltag und der Lebendigkeit der Figuren mehr Platz ein als sie in Lessings Drama erhalten und drittens beleuchtet sie den historischen Hintergrund stärker als ihre Vorlage, soweit es für das Verständnis der Handlung nützlich ist. Viertens fügt Pressler drei Personen hinzu, die in *Nathan der Weise* nicht auftauchen: 1. Nathans Verwalter Elijahu; 2. einen namenlosen Findeljungen; 3. den Fanatiker Abu Hassan, einen Hauptmann Saladins. Die Kapitel des Romans sind mit den Namen der Protagonisten betitelt und jede Einheit wird aus der jeweiligen Ich-Perspektive erzählt, womit das Lesepublikum nur

1 Zur Pressler Adaption von Lessings Drama *Nathan der Weise* für Kinder siehe Baroková 2016.

2 Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems der Literatur für Kinder und Jugendliche wird von Ewers 2000 angeboten.

erfährt, was im Inneren der erzählenden Stimmen vor sich geht und wie diese Figuren die Außenwelt subjektiv wahrnehmen. Das Verschwinden der allwissenden Erzählinstanz (vgl. Möbius 2020: 70) ermöglicht die Pluralität von Meinungen und garantiert zugleich deren Koexistenz.

Inhaltlich übernimmt Pressler viel von Lessings Original und wie Lessing beschränkt sie sich nicht auf das Nebeneinander der drei Religionen, sondern sie befasst sich mit dem Toleranzgedanken und dem Zusammenleben von Menschen im Allgemeinen. Dessen ungeachtet unterscheidet sich die moderne „Variation" (Pressler 2009: 251) vom Vorbild aus der Aufklärung: Durch ihre einzigartige Herangehensweise erfüllt Pressler die gesamte Handlung mit neuem Leben, was vom Titel bestätigt wird, der mit der Verschiebung auf die Kinder die Nachfolger:innen Nathans ins Zentrum rückt, weil sie sein geistiges Erbe, seine Einstellungen und Thesen weitertragen. Anders als bei Lessing sind Recha und der Tempelritter keine Geschwister und die Entwicklung ihrer Beziehung bleibt in der Schwebe. Noch wichtiger ist, dass am Ende Nathan grausam und heimtückisch ermordet wird.[3]

Worauf zielt Pressler ab? Sie will das Lesepublikum über die Möglichkeiten und gleichzeitig die darin innewohnenden Schwierigkeiten eines friedlichen Zusammenlebens von Angehörigen unterschiedlicher Weltreligionen reflektieren lassen. Unter diesem Blickwinkel erscheinen die Lessing'schen Ideale aus dem 18. Jahrhundert für die multireligiöse Gesellschaft des 21. Jahrhunderts nach wie vor höchst aktuell.[4] Die hypothetische Frage nach Toleranz beantwortet Pressler aber mit einer deutlich größeren Ambivalenz und Skepsis als ihr Vorgänger, was vor allem in ihrem Schluss deutlich wird.[5] Womit hängt Presslers tiefes Misstrauen zusammen? Worauf will die Autorin hinaus? Als deutsch-jüdische Autorin konnte Mirjam Pressler nach den antisemitischen Verfolgungen des 20. Jahrhunderts keinen schlichten Versöhnungsroman oder Wiedergutmachungsroman verfassen. Sie musste Fragen stellen und die Leserschaft zum Nachdenken anspornen.

Trotz aller Zweifel, Bedenken und Skepsis erweist sich der Roman jedoch als ein Plädoyer für ein friedliches Miteinander zwischen Menschen

3 Nathan stirbt auch im Stück *Nathans Tod* (Uraufführung 14. November 1991, Wolfenbüttel) von George Tabori. Zur deutsch-jüdischen Rezeption von Lessings *Nathan der Weise* siehe Fischer 2000. Fischer beschließt ihre Studie mit der Analyse von Taboris Stück, die die deutsch-jüdische Rezeption von Lessings Drama zu einem – vorläufigen – Ende zu führen scheint. Bei Pressler sieht es anders aus, wie in diesem Beitrag gezeigt wird.

4 Zur Präsenz religiöser Themen in der Gegenwartsliteratur siehe Langenhorst 2009; Gellner/Langenhorst 2013; Langenhorst/Willebrand 2017; Weidner 2017; Peters 2021. Zur postsäkularen Ära siehe Horstkotte/Hodkinson 2020.

5 Dass sie Gewalt und Mord nicht ausklammert, macht ihr Werk „provozierend zeitgemäß", lesen wir im Klappentext von Presslers Roman.

unterschiedlichen Glaubens, was nicht nur inhaltlich untermauert, sondern auch durch strukturelle Elemente realisiert wird. Gemeint sind einerseits die facettenreichen Figuren des Romans und andererseits die intertextuellen Bezüge, deren sie sich bedienen. Mit den Worten von Wolfang Welsch ausgedrückt beabsichtigt Pressler, die „Durchdringungen und Verflechtungen" zwischen den Kulturen ans Licht zu bringen, weil sie *de facto* „permeativ und nicht separatistisch verfasst" sind (Welsch 2012: 26). Das wird von Pressler sowohl auf der Makroebene (vgl. Welsch 2012: 28) der sprachlichen Struktur des Textes, d. h. auf der Kopräsenz von Zitaten unterschiedlicher religiöser und kultureller Überlieferungen, als auch auf der Mikroebene (vgl. Welsch 2012: 30–31) der einzelnen Figuren samt ihren Charakterzügen und Kulturgütern verwirklicht. Dass dieses Plädoyer unbedingt einen guten Ausgang haben muss oder nicht, sei dahingestellt. Pressler kommt vielmehr darauf an, die unterschiedlichen religiösen Identitätsverhandlungen ans Licht zu bringen, die jeweils auch Spannungen, Risse und Vorbehalte mit sich bringen.[6]

In diesem Sinne ist es Ziel des Beitrags, auf die zwei soeben erwähnten Aspekte, d. h. die strukturellen Merkmale bzw. intertextuelle Zitate und die facettenreichen und komplexen Protagonisten, einzugehen, um die in *Nathan und seine Kinder* angestrebte, aber nicht verklärte Transkulturalität der Religion darzustellen.

2. Transkulturalität der Religion auf der Mikroebene der Figuren

2.1. Nathan

Auf der Mikroebene der Protagonisten, die die religiöse Transkulturalität plastisch und lebendig darstellen, sticht Nathan hervor, der das Toleranzideal und das Gebot der Nächstenliebe vertritt. Seine Geschichte wird von den anderen Figuren erzählt, während er selbst nur indirekt zu Wort kommt. Gleichzeitig ist Nathan aber der strukturelle und inhaltliche Mittelpunkt, denn um ihn geht es ja in jedem Kapitel des Romans.

6 Interessanterweise hat sich mit dem Begriff „Figur" Martina Wagner-Egelhaaf in ihrem aufschlussreichen Beitrag über Lessings *Nathan der Weise* auseinandergesetzt (vgl. Wagner-Egelhaaf 2011: 147–166). Darin konzentriert sich Wagner nicht auf die theologische Auseinandersetzung, die hinter dem *Nathan der Weise* steht, sondern sie liest das Stück als ein Drama der Vermittlung, wobei diese sowohl im Hinblick auf das Benehmen des Hauptprotagonisten als auch bezüglich der literarischen Struktur des Dramas beleuchtet wird (vgl. Wagner-Egelhaaf 2011: 148).

Aufschlussreich ist Rechas Erinnerung an Nathans tolerante Haltung – „Mein Vater sagt, es sind nur die Wege, ihm [Gott] zu dienen, welche die Religionen unterscheiden, der Kern ist gleich: die Liebe zu Gott und den Menschen. Und die Dankbarkeit für das Leben." (Pressler 2009: 215 f.) Dazu gehört auch Rechas Erinnerung an Nathans Liebesgebot – „‚Ich habe dir den Namen gegeben, den meine Frau der Tochter gegeben hätte, die sie sich immer wünschte', hatte er gesagt. ‚Du bist meine Tochter, vor Gott und der Welt, und du wirst immer meine Tochter bleiben. Glaube mir, die Liebe ist ein starkes Band, manchmal noch stärker als Blut.' " (Pressler 2009: 232)

Auf dem Liebesgebot besteht Nathan oft, auch bezüglich Geschems Schicksal, worauf wir zurückkommen werden: „‚Schließlich sind wir alle Abrahams Kinder.' [. . .], Ich frage mich manchmal, was uns zu Menschen macht', sagte er. ‚Gott ist unerreichbar, und wir können ihm nur dadurch nahe sein, dass wir seine Geschöpfe lieben. Das ist es, was er von uns fordert, und das ist es, was unserem Leben Sinn und Bedeutung gibt.' " (Pressler 2009: 54) Dieser Satz gilt als Maxime von Nathans Handelns und verweist auf seine ehrliche und humane Grundhaltung und tief empfundene Mitmenschlichkeit, d. h. seine Art von gelebter Religiosität (vgl. Köhler-Müller 2018: 38).

Das Ideal der Nächstenliebe wird gekrönt durch die berühmte, auf Boccaccio zurückgehende Ringparabel,[7] die Pressler von Lessing übernimmt. Einerseits dient sie zur genaueren Entfaltung von Nathans Persönlichkeit und seiner Botschaft, andererseits bekommt sie den Charakter eines Vermächtnisses an die von ihm geliebten Menschen sowie an die von interreligiösen Konflikten zerrissene Welt. Durch das Erzählen der Ringparabel und das nachfolgende Gespräch mit Saladin verdeutlicht Nathan, dass die korrekte Frage nicht sei, welche Religion die Richtige ist, sondern welche zu einer weltoffenen Haltung und zu guten Taten des Menschen beiträgt. Somit versetzt er das Problem von einer „ontologischen" auf eine „ethische" Ebene (Wölke 2015: 65).[8] Seiner Meinung nach sei Gott unerreichbar, weswegen eine Verbindung zu ihm nur durch die Liebe für seine Geschöpfe (vgl. Pressler 2009: 54) hergestellt werden kann. Demnach hänge der Wert eines Menschen nicht von seinem Glauben, sondern allein von seinen Taten ab (vgl. Pressler 2009: 104). Die Idee, die ontologische Frage nach der wahren Religion in die ethische Frage nach dem richtigen Verhalten von Gläubigen zu verwandeln, wird auf der Bildebene der Parabel durch die Geschichte der Erbschaft noch

7 Auf die Entstehung, den Wandel und die Wirkung der Ringparabel ist der von Aurnhammer, Cantarutti und Vollhardt herausgegebene Band (2016) eingegangen. Bemerkenswert ist, dass die berühmte Parabel der drei Ringe kürzlich von drei weiteren Gegenwartsautoren essayistisch besprochen wurde: Angelika Overath, Navid Kermani und Robert Schindel.

8 Siehe zudem Gerwing 2004: 198–229.

deutlicher: Der Richter ermahnt die Brüder, dankbar für die Liebe des Vaters zu sein und sich in den kommenden „tausend Jahren" (Pressler 2009: 163) so zu verhalten, dass dann ein vielleicht weiserer Richter an ihren Taten werde ermitteln können, wer den echten Ring besitze. Nach dieser ethischen Logik sind die Gläubigen selbst gefordert, sich gut zu benehmen, weil sich die religiöse Wahrheit erst durch das gute Handeln der Gläubigen manifestiere. Diese Pointe überzeugt Saladin restlos: Seine Reaktion – er lacht und lobt die „wunderbare Geschichte" (Pressler 2009: 163) – zeugt von einer nunmehr gelösten Atmosphäre, die frei von Feindseligkeit und Argwohn ist (vgl. Wölke 2015: 68).

2.2. „Grenzgänger" zwischen den Religionen

Weitere Figuren treten im Kontext der Gesamtdarstellung hervor, denn sie können als „Grenzgänger" zwischen den Religionen (Wölke 2015: 18) betrachtet werden. Aus der Welschen Perspektive sind sie „in ihrer kulturellen Formation durch *mehrere* kulturelle Herkünfte und Verbindungen bestimmt." Sie sind „kulturelle Mischlinge"; ihre kulturell-religiöse Identität ist eine „Patchwork-Identität" (Welsch 2012: 30). In diesem Rahmen werden Geschem, der Tempelherr, der Sultan und Recha im Folgenden vorgestellt.

2.2.1. Geschem

Der verkrüppelte Geschem ist ein Waisenjunge, der seine Herkunft nicht kennt und keinen Namen besitzt. Sein traumatisch bedingter Gedächtnisverlust führt zudem dazu, dass er seiner Identität und religiösen Zugehörigkeit unsicher ist: „ ‚Ich weiß noch nicht einmal, ob ich Hebräer oder Muslim bin [. . .]. Oder vielleicht sogar Christ.' Wieder lachte Nathan. ‚Christ wohl nicht', sagte er. ‚Aber egal, wer deine Eltern waren, ein Mensch braucht einen Namen. Such dir etwas aus, was dir besonders viel bedeutet.' " (Pressler 2009: 22) Erst mit dem symbolischen, von Nathan initiierten Akt der Namensgebung bekommt der Junge seine Menschenwürde zurück. Dem von ihm ausgewählten Namen, Geschem, d. h. Regen, setzt Nathan den Beinamen „Ben Abraham" bzw. „Ibn Ibrahim" hinzu, der den Jungen dem Stammvater aller „abrahamitischen Religionen" zuordnet und bestimmt ihn als ein Gottes- bzw. Abrahamskind, ohne ihn auf eine der drei Religionen festzulegen: „Dann wirst du in Zukunft also Geschem heißen, Regen. Und weil wir alle Abrahams Söhne sind, heißt du Geschem Ben Abraham oder Geschem Ibn Ibrahim, je nachdem, wer dich nach deinem Namen fragt." (Pressler 2009: 22)

Seine Identität und religiöse Zugehörigkeit bleiben für Geschem weiterhin unsicher – wortwörtlich jongliert er zwischen der jüdischen und der muslimischen Identität. Angesprochen von einem Fellachen antwortet er nämlich,

Geschem Ibn Ibrahim zu heißen, ohne zu wissen, warum er spontan mit der muslimischen Version reagiert hat (Pressler 2009: 192). Erst nach einem Spaziergang mit einem muslimischen Jungen spürt er die Fremdheit zu dessen Welt, die sich letztlich darin manifestiert, dass er sich scheut, in die Moschee mitzugehen (Pressler 2009: 202). Dass Geschem dann die jüdische Identität auswählt,[9] ist nicht unbedingt eine Glaubensentscheidung, sondern eher ein Ausdruck der Zugehörigkeit zu Elijahu, weil dieser ihn als einen Sohn aufgenommen und ihm gegenüber menschlich und ethisch richtig gehandelt hat. Somit bestätigt Geschem die von Nathan in der Ringparabel ausgedrückte und vorhin vorgestellte These, dass die spezifische Ausprägung der Religionen vor allem aus Geschichten und Erzählungen besteht, die die Eltern den Kindern vermitteln. Aufgrund dessen, dass die Richtigkeit und die Wahrheit einer Religion nicht beweisbar sind, ist es für die Bewertung eines Glaubens eher entscheidend, wie die Vertreter der jeweiligen Gruppe handeln.

2.2.2. Der Tempelherr und der Sultan

Der Tempelherr vereint in sich unterschiedliche Traditionen, was auch durch seine zwei Namen ins Auge tritt. Er ist in Europa als Curd von Stauffen, Sohn von Konrad von Stauffen, groß geworden. Erst später erfährt er, dass letzterer nur sein Onkel sei und dass seine Mutter mit seinem Vater – einem Muslim aus Jerusalem – ins Heilige Land gezogen und dort wahrscheinlich verstorben sei. Um den Hof zu verlassen, wo er aufgewachsen ist und sich weder völlig integriert noch anerkannt fühlt, wird Curd von Stauffen zum Tempelritter und schließt sich den Kreuzfahrern an. Mit deren Glaubensüberzeugungen kommt er durch Helmfried in Berührung, der für ihn die Vaterrolle einnimmt. Trotz der starken Zuwendung muss Curd aber später Helmfrieds Schwächen – z. B. seinen blinden Antisemitismus – feststellen. Auch die Gelübde der Keuschheit, der Armut und des Gehorsams muss er dann in Frage stellen, als er sich in die vom Brand gerettete Recha verliebt. Durch die Begegnung mit Nathan sieht er die Falschheit der Vorurteile den Juden gegenüber, von denen er sich (teilweise) zu lösen weiß. Einprägsam wirkt auch die Begegnung mit dem Sultan, der ihn wegen der äußerlichen Ähnlichkeiten mit seinem verschwundenen Bruder verschont. Diese beim Sultan erlebte Akzeptanz trägt dazu bei, die humane Haltung des Tempelritters zu entwickeln, was in der Rettung Rechas ans Licht tritt. Am Ende seiner labyrinthischen Entwicklung wendet er sich schließlich vom Christentum ab und nähert sich der muslimischen Welt an, was durch die Aufnahme eines neuen Namens – Leu von

9 „ ‚Geschem?‘, fragte er. Und als er sich neben mich setzte und meine Hand nahm, wusste ich, wohin ich gehörte. Ich hatte mich entschieden. Alles andere war egal. ‚Ja‘, sagte ich, ‚das bin ich. Geschem Ben Abraham.‘ “ (Pressler 2009: 202)

Filnek – sowie einer veränderten, muslimorientierten Kleidung ausgedrückt wird. Wegen des intriganten Benehmens des Patriarchen nimmt er von der Christenheit Abstand und bezichtigt sogar die Christen des Mords Nathans. Dadurch dass er eine ausgeprägte Fähigkeit zur Revision von Meinungen und Werturteilen sowie eine biegsame Lernbereitschaft und -fähigkeit aufweist, agiert Curd von Stauffen bzw. Leu von Filnek in einem transkulturellen Raum der Religionen, der sich auch im Kampf gegen etwaige Vorurteile manifestiert (vgl. Wölke 2015: 18 f.).

Als der Sultan im Tempelherrn den Sohn seines verlorenen Bruders erkennt, ist ihm völlig egal, welcher Religion er angehört, eine Stellungnahme, die wir aus Al-Hafis Stimme erfahren: „Der Sultan ist so glücklich, dass er ihn gefunden hat, ich glaube, es ist wohl egal, ob er Christ ist oder Muslim. Als Neffe des Herrschers darf er sein, was er will. Und außerdem heißt er jetzt nicht mehr Curd von Stauffen, sondern Leu von Filnek." (Pressler 2009: 220) Seine Einstellung sowie sein Benehmen sprechen Bände: Bei diesem Anlass zeigt er, dass ihm das Liebesgesetz viel wichtiger als jede kulturell-religiöse Angehörigkeit ist.

2.2.3. Recha

Die vollständige Personifikation der religiösen Transkulturalität ist aber Recha,[10] eine Figur, der in Presslers Roman viel Platz eingeräumt wird. Obwohl sie von Dajas Verhüllung ihrer wahren Identität geschockt ist, erkennt sie ohne Reserve Nathans Großmut: „Mein Vater unterstützt viele Arme, besonders Witwen und Waisen, mein Vater, egal ob sie jüdisch, muslimisch oder christlich sind, mein Vater hat ein großes Herz und eine offene Hand, das weiß jeder in dieser Stadt." (Pressler 2009: 212) Nathans Ideale und Prinzipien hat sie geerbt und verinnerlicht, was aus ihrem Gespräch mit Geschem hervorgeht, währenddessen sie ihrer Beteuerung, dass „‚Gott oder Allah sind nur verschiedene Namen für den einen, der Himmel und Erde gemacht hat" (Pressler 2009: 215), Nathans These folgen lässt, gemäß der nur die Wege, Gott zu dienen, die Religionen untereinander unterschieden. Der Kern sei der gleiche: die Liebe zu Gott und die Liebe zu den Menschen sowie die Dankbarkeit für das Leben. (vgl. Pressler 2009: 216) Nach dem Tod Nathans verzichtet sie auf Rache und will niemanden seines Mordes bezichtigen, weswegen sie die Verdächtigungen des Tempelritters sowie der anderen Freunde Nathans zurückweist, weil ihr „Vater [. . .] nie vom Gott der Rache gesprochen [habe], immer nur vom Gott der Liebe." (Pressler 2009: 237) Genau an diesem Punkt

10 Anders als bei Lessing ist Recha zudem nicht die Schwester Leu von Filneks, weswegen ihre Liebesgefühle nicht sofort im Keim erstickt werden, sondern eine mögliche Erfüllung in der Zukunft finden könnten (Wölfe 2015: 83).

erzählt Al-Hafi Recha die berühmte Ringparabel, wobei seine Rede als Rechas Vermächtnis fungiert: „Wir lauschten, und zum Schluss sagte Al-Hafi: ‚Diese Geschichte hat Nathan erzählt, ich war dabei. Und ich sage euch: Diese Geschichte wird bleiben, auch wenn wir und unsere Kinder und Kindeskinder Nathan schon längst in die andere Welt gefolgt sind. Noch nach vielen Generationen wird man sie erzählen und sich dankbar an Nathan erinnern, den man zu Recht den Weisen genannt hat.‘ “ (Pressler 2009: 237) Die Wirkung des Vermächtnisses ist unmittelbar: Kurz danach wiederholt Recha im Gespräch mit Leu von Filnek (d. h. dem ehemaligen Templer) das von Nathan gehörte Liebesgebot: „Und glaube mir, die Liebe ist ein starkes Band, manchmal noch stärker als Blut.“ (Pressler 2009: 246) Diese Aufgabe bzw. Herausforderung will Recha auch ihren Nachfolger:innen vererben: „[I]ch werde eines Tages einen Sohn haben. Ich werde ihn Nathan nennen, und ich werde ihn lehren, dass es nichts Größeres auf dieser Welt gibt als Liebe und Barmherzigkeit. Ich werde dafür sorgen, dass mein Vater in seinen Kindeskindern weiterlebt.“ (Pressler 2009: 243) Mit Nathans Tod ist der Traum von Toleranz und Humanität über Religionsgrenzen hinweg nicht gestorben, sondern wird von seinen Erben und *in primis* Recha weiter getragen.

3. Transkulturalität der Religion auf der Makroebene der sprachlichen Struktur

Anders als Lessing, der sich in *Nathan der Weise* des feierlichen Blankverses bedient, optiert Pressler in ihrem Roman für die Umgangssprache, wobei alle Figuren dieselbe Sprachkompetenz aufweisen. Dessen ungeachtet finden sich auch „poetische Wendungen“ (Möbius 2020: 71), vor allem in den intertextuellen Passagen aus der Bibel und dem Koran, die sowohl eine ausmalende als auch eine kommentierende Funktion haben. Zudem untermauern diese „montierten Stellen“ (Möbius 2020: 71) das multiperspektivische Erzählen, das die verschiedenen Blickwinkel der Kapitelunterteilung schon eingeführt hatte. Noch wichtiger sind die Zitate aus den unterschiedlichen Traditionen und Kulturgütern, welche die ausgeprägte religiöse Transkulturalität des Textes vermitteln. In diesem Sinne belegen sie die transreligiösen Verflechtungen und Durchdringungen, die auf der Makroebene des Gesamtromans stattfinden. Sie stellen die unterschiedlichen Fäden des umhüllenden bzw. umarmenden „Geflechtes“ der Transkulturalität dar (Welsch 2012: 28).[11]

11 Sehr didaktisch erscheint Presslers Auflistung der Zitate am Ende des Buches. Zudem sind sie – bis auf Martin Luther Kings Äußerung – im Fließtext kursiv gesetzt. Weitere Paratexte runden den Band ab, wie eine Zeittafel und ein Glossar.

Zwei Zitate sind dem Roman vorangestellt. Das erste stammt aus dem Psalter – „Der Herr liebt die Tore Zions mehr / als alle Wohnungen in Jakob. / Herrliche Dinge werden in dir gepredigt, / du Stadt Gottes.“ (Psalm 87,2) –, das zweite aus Lessings *Nathan der Weise* – „Laßt lächelnd wenigstens ihr einen Wahn, / In dem sich Jud’ und Christ und Muselmann / Vereinigen; – so einen süßen Wahn!“ (Lessing 1993: 490)[12] Beide verweisen auf die Friedensbotschaft und auf die Vorstellung eines friedlichen Zusammenlebens zwischen Juden, Christen und Muslimen, das aber im zweiten Fall als utopisches Moment dargestellt wird (vgl. Wölke 2015: 32).

Mehrere Zitate in Presslers Buch stammen aus dem Buch Hiob und aus den Psalmen. Der Roman weist aber auch Passagen aus Exodus, Deuteronomium, Joel, dem Hohelied, Jesaja, Ezechiel, aus dem Brief des Judas, aus den Evangelien und aus dem Koran. In einigen Kapiteln wechseln sich die Passagen aus den unterschiedlichen religiösen Kulturgütern ab. Beispielsweise führen Al-Hafi und Nathan ein mit Versen aus der Bibel bzw. des Korans verflochtenes Gespräch. Auf die von Al-Hafi geäußerte Sure „*Allah kennt die Geheimnisse des Himmels und der Erde und er kennt auch das Innere des menschlichen Herzens*“ (Sure 35: 39), die eindeutig eine religionsübergreifende Bedeutung hat, reagiert Nathan mit dem Psalm 17,2: „*Sprich du in meiner Sache; deine Augen sehen, was recht ist.*“ (Pressler 2009: 89) Diese Abwechslung dient dazu, die Austauschbarkeit der Figuren jenseits ihres Glaubens ans Licht zu bringen, was durch Nathans folgende Äußerung bestätigt wird: „Wir haben beide unsere Stellung in der Welt, du bist Muslim und ein Vetter des mächtigen Sultans, ich bin Jude und ein wohlhabender Mann. Doch darüber hinaus und vor allem sind wir Menschen. Und wir sind Freunde.“ (Pressler 2009: 89–90)

Etwas Ähnliches geschieht auch im von Daja wiedergegebenen Gespräch zwischen Nathan und dem Tempelritter: Ganz im Sinne von Nathans Botschaft der Toleranz und Mitmenschlichkeit, tragen die Sprachpartner abwechselnd Verse aus Jesaja 11, 6–9 vor, die eine klare religionsübergreifende Bedeutung aufweisen: „ ‚*Da werden die Wölfe bei den Lämmern wohnen und die Panther bei den Böcken lagern*‘, hatte Nathan gesagt, und der Tempelritter hatte weitergesprochen: ‚*Kühe und Bären werden zusammen weiden, dass ihre Jungen beieinanderliegen, und Löwen werden Stroh fressen wie Rinder.*‘ ‚Ja‘, hatte Nathan nach einem tiefen Schluck gesagt: ‚*Und ein Säugling wird spielen am Loch der Otter und ein entwöhntes Kind wird seine Hand stecken in die Höhle der Natter. Man wird nirgends Sünde tun noch freveln auf meinem ganzen heiligen Berge: denn das Land wird voll Erkenntnis des Herrn sein, wie Wasser das Meer bedeckt.*‘ “ (Pressler 2009: 107)

12 Vgl. Daja in *Nathan der Weise.*

Einige Zitate gehen in eine entgegengesetzte Richtung und werden von den sprechenden Figuren aus dem Kontext gerissen und zur Legitimation ihres Radikalismus und Fundamentalismus missbraucht, was die Schwierigkeiten eines friedlichen Zusammenlebens unterschiedlicher Kulturen und Religionen ausdrückt (vgl. Köhler-Müller 2018: 71). So erwähnt Abu Hassans die Sure 3, 119, um seine Abneigung gegenüber Juden und Christen zu rechtfertigen – „*Ihr Gläubigen, schließt keine Freundschaft mit solchen, die nicht zu euer Religion gehören. Sie lassen nicht ab, euch zu verführen, und wünschen nur euer Verderben. Ihren Hass haben sie bereits mit dem Munde ausgesprochen; aber noch weit Schlimmeres ist in ihrer Brust verschlossen*" (Pressler 2009: 138). Somit fungiert das Zitat als Spiegelung der Einstellung des Sprechenden. Eine engstirnige und feindliche Stellungnahme charakterisiert auch den Patriarchen, der eine Stelle aus dem Judasbrief (Jud 3) bemüht, um die blutigen Kämpfe der Kreuzritter gegen Juden und Muslime zu rechtfertigen und um den Tempelritter zum Glaubenskampf anzuspornen: „*Ich war genötigt, euch zu schreiben und zu ermahnen, für den ein für allemal den Heiligen überlieferten Glauben zu kämpfen*." (Pressler 2009: 184) Auch eine jüdische Figur äußert Hassgefühle: Es ist Zipora, die Nathans Mörder anhand Deuteronomium 32, 35 verflucht: „*Die Rache ist mein, ich will vergelten zur Zeit, da ihr Fuß gleitet; denn die Zeit ihres Unglücks ist nahe, und was über sie kommen soll, eilt herzu*." (Pressler 2009: 233)

Abschließend sei auf die Zeilen verwiesen, die sich auf den für Judentum. Christentum und Islam transreligiösen Ort schlechthin beziehen. Gemeint ist Jerusalem, das für das Verständnis der Handlung und der Personen eine entscheidende Rolle spielt. Als heilige Stadt der drei abrahamitischen Weltreligionen hat es für alle drei einen sehr hohen ideellen Wert, denn laut der Überlieferung haben sowohl Judentum, Christentum und Islam hier wichtige Wurzeln. Unumgänglich ist das dem ganzen Roman als Motto vorangestellte und schon erwähnte Zitat, das auf die Heiligkeit der Stadt und auf die Botschaften verweist, die von ihr aus gepredigt werden.

Saladin besteht einerseits auf dem Recht der Muslime auf Jerusalem, weil der Prophet Mohammed seine wunderbare nächtliche Reise dorthin unternommen hat und dort die Gemeinschaft am Tag des Jüngsten Gerichts versammelt sein wird. Andererseits betonen sowohl der Tempelritter als auch Recha die Auserwähltheit dieser Stadt in ihrem jeweiligen religiösen Kontext, wobei beide auf Ezechiel 5, 5 zurückgehen: „*Das ist Jerusalem, das ich mitten unter die Heiden gesetzt habe und unter die Länder ringsumher*." (Pressler 2009: 67 und 210).

Mit Jerusalem verbunden ist die Erinnerung des Tempelritters an ein mit dem verstorbenen Freund Helmfried geführtes Gespräch über die Stadt, in dem der Abgeschiedene Joel 4, 1–2 zitiert haben soll: „*Denn siehe, in jenen Tagen und zur selben Zeit, da ich das Geschick Judas und Jerusalems wenden*

werde, will ich alle Heiden zusammenbringen und will sie ins Tal Josaphat hinabführen und will dort mit ihnen rechten wegen meines Volkes und meines Erbteils Israel, weil sie es unter die Heiden zerstreut und sich in mein Land geteilt haben." (Pressler 2009: 74) Neben der religiösen Bedeutung kann dieses Bibelzitat auch die geographische Lage Jerusalems beleuchten: Gestern wie heute ist diese Stadt von verschiedenen Völkern umgeben, weswegen die Vertreter unterschiedlicher Religionen miteinander umgehen müssen.

4. Schlussfolgerungen

Neben den Zitaten aus dem Koran und der Bibel werden weitere intertextuelle Anspielungen verwendet, auffällig ist vor allem die Anspielung auf die „*I have a dream*"-Rede, die Martin Luther King anlässlich des Marsches auf Washington für Arbeit und Freiheit" am 28. August 1963 vor mehr als 250.000 Menschen hielt. Es geht um eine starke Aktualisierung des behandelten Themas, wobei es deutlich wird, dass die darin enthaltene Nachricht immer und überall gültig ist. Nathan ist sich in Presslers Roman darüber im Klaren, dass die Verwirklichung seiner humanen Einstellung an der Realität scheitert. So sagt er selbst: „Aber es ist nur ein Traum. Die Wirklichkeit ist eine andere." (Pressler 2009: 166) Dennoch schafft Pressler durch den Rückgriff auf Martin Luther Kings Rede einen direkten Bezug auf humane Visionen der Gegenwart, die mit einem Hoffnungsschimmer verbunden sind: „Ich habe einen Traum, dass sich eines Tages die Menschheit erheben und die wahre Bedeutung ihres Glaubensbekenntnisses ausleben wird. Ich habe einen Traum, dass eines Tages die Söhne von Juden, Muslimen und Christen miteinander am Tisch der Brüderlichkeit sitzen können. Ich habe einen Traum, dass sich selbst diese Stadt eines Tages in eine Oase der Freiheit und der Gerechtigkeit verwandeln wird." (Pressler 2009: 166)

Die Visionen beider Männer, d. h. Martin Luther Kings und Nathans, blieben leider utopisch – was eine Brücke zum zweiten, oben zitierten Motto am Buchanfang schlägt –, weil die machtpolitisch begründeten Widerstände gegen ihre Realisierung nicht aufgehört haben. Aus ihrer humanen Vision erwächst aber noch die Kraft, sich auch heute dafür einzusetzen, dass sich die Prinzipien von Mitmenschlichkeit, Toleranz und Nächstenliebe durchsetzen. Die Tatsache, dass Pressler sich auf die Kinder fokussiert, die das Erbe der humanen Ideale antreten (vgl. Möbius 2020: 77), wirft einen Hoffnungsschimmer auf die Zukunft und überträgt zugleich auf die neuen Generationen eine große Herausforderung, die aber den Menschen zumutbar sein soll. Kurzum: Es geht um keine Verklärung oder Vereinfachung der Gesamtproblematik und selbstverständlich muss die Menschheit – aus Presslers Perspektive – noch intensiv in diese Richtung arbeiten.

Bibliographie

Aurnhammer, Achim et al. (Hg.): Die drei Ringe. Entstehung, Wandel und Wirkung der Ringparabel in der europäischen Literatur und Kultur. Berlin: De Gruyter, 2016.

Baroková, Jana: „Nathan und seine Kinder" von Mirjam Pressler. Adaption des dramatischen Gedichtes „Nathan der Weise" von Gotthold Ephraim Lessing für Kinder. In: Johanna Jabłkowska et al. (Hg.): Literatur, Sprache und Institution. Wien: Praesens Verlag, 2016, S. 25–34.

Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung. Munchen: Fink, 2000.

Fischer, Barbara: Nathans Ende? Von Lessing bis Tabori: zur deutsch-jüdischen Rezeption von „Nathan der Weise". Göttingen: Wallstein, 2000.

Gellner, Christoph/Langenhorst, Georg: Blickwinkel öffnen. Interreligiöses Lernen mit literarischen Texten. Ostfildern: Patmos, 2013.

Gerwing, Manfred: Nach Assisi und New York. Zum Dialog der Weltreligionen. In: Wissenschaft und Weisheit 65 (2004), S. 198–229.

Horstkotte, Silke/Hodkinson, James (Hg.): Postsecularisms. Poetics today 41/3 (2020).

Köhler-Müller, Theresia: Mirjam Pressler. Nathan und seine Kinder. Hallbergmoos: Stark, 2018.

Langenhorst, Georg: „Ich gönne mir das Wort Gott". Gott und Religion in der Literatur des 21. Jahrhunderts. Freiburg i. Br: Herder, 2009.

Langenhorst, Georg/Willebrand, Eva (Hg.): Literatur auf Gottes Spuren. Religiöses Lernen mit literarischen Texten des 21. Jahrhunderts. Ostfildern: Grünewald, 2017.

Lessing, Gotthold Ephraim: Nathan der Weise. In: Ders.: Theologie-kritische Schriften II, Nathan. Werke 1778–1780. Band 9. Hg. von Klaus Bohnen und Arno Schilson. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1993.

Möbius, Thomas: Textanalyse und Interpretation zu Mirjam Pressler Nathan und seine Kinder. Hollfeld: Bange, 2020.

Peters, Ludmila: Religion als diskursive Formation. Zur Darstellung von Religion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld, 2021.

Pressler, Mirjam: Nathan und seine Kinder. Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg, 2009.

Tabori, George: Nathans Tod. Berlin: Kiepenheuer, 1995.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Friede als Figur – Figuren des Friedens. Lessings „Nathan" (1779) revisited. In: Gerd Althoff (Hg.): Frieden stiften. Vermittlung und Konfliktlösung vom Mittelalter bis heute. Darmstadt: WBG, 2011, S. 147–166.

Weidner, Daniel: Die Wiederkehr der Religionen und die Kulturwissenschaften. Berlin: Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, 2017.

Welsch, Wolfgang: Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat (Hg.): Kulturen in Bewegung. Bielefeld: transcript, 2012, S. 25–40.

Wölke, Alexandra: Mirjam Pressler. Nathan und seine Kinder. Braunschweig/Paderborn/Darmstadt: Schöningh, 2015.

Jüdisches Selbstverständnis in den Kriminalromanen von Alfred Bodenheimer

Gerhard Langer (Wien)

Der Kriminalroman galt lange als Teil der Trivialliteratur, erfreut(e) sich gleichzeitig – und der Trend hält ungebrochen an – immenser Beliebtheit. Inzwischen haben auch Literaturwissenschaftler:innen den Krimi als bedeutendes Genre entdeckt. „Der Kriminalroman zählt heute nicht mehr zur Kategorie der Trivial- oder Verbraucherliteratur, sondern wird gerade für seine Fähigkeit geschätzt, vorgefasste Dichotomien und starre Taxonomien zu hinterfragen", meint Valentina Serra (2016: 72), die dies an den Krimis von Wolf Haas, aber auch an Friedrich Dürrenmatt aufweist. Dürrenmatt hatte schon vor Jahrzehnten den selbstbewussten Ermittler und die Sicherheit der logischen Auflösung aufgegeben. Ein anderer Schweizer Krimiautor kam spät zu Ehren, Friedrich Glauser. Seine Kriminalromane, in einer faszinierend eigenen Sprache erzählt, zeugen von tiefer Empathie für die Schwachen. Glausers kritische Sicht auf die Gesellschaft, sein ambivalentes Verhältnis zur Obrigkeit und zu den Opfern und Tätern macht diese Krimis bis heute ungemein spannend. Dazu kommt die atmosphärische Dichte seiner Erzählungen.

Jahrzehnte nach Glauser hat ein weiterer Schweizer Krimiautor auf ganz andere, aber gleichwohl innovative Weise, Gesellschaftsanalyse und Krimihandlung verwoben. 2014 brachte Alfred Bodenheimer, Jahrgang 1965 und Professor für jüdische Literatur und Religionsgeschichte in Basel[1], seinen ersten Krimi heraus. „Aus der Distanz ist mir die Schweiz plötzlich als literarischer Raum erschienen. Ich sah die Eigenheiten unseres Alltags und bekam

1 Alfred Bodenheimer ist seit 2003 Professor für Religionsgeschichte und Literatur des Judentums. Er studierte Germanistik und arbeitete als Dozent für vergleichende Literaturwissenschaft in Tel Aviv, später in Luzern, von wo aus er sich zum Thema der Ahasver-Rezeption in moderner jüdischer Literatur in Genf habilitierte. Zwischen 2004 und 2008 war er neben seiner Tätigkeit in Basel auch Professor für hebräische und jüdische Literatur in Heidelberg, ab 2005 auch Rektor. In seinen Arbeiten beschäftigt sich Bodenheimer intensiv mit jüdischer Literatur (u. a. mit Ernst Toller, Else Lasker-Schüler, Heinrich Heine, Arnold Zweig, Paul Celan, Georges-Arthur Goldschmidt, Theodor Herzl, Dan Pagis, Joseph Carlebach, Charles Lewinsky, Jehuda Amichai, Franz Kafka, Leon Wieseltier, Thomas Hürlimann), aber auch mit Themen jüdischer Identität wie der Beschneidungsdebatte.

Lust, diese Lebenswelt literarisch zu bespielen", zitiert Claudia Mäder Bodenheimer in einem Porträt in der *Neuen Zürcher Zeitung* (Mäder 2015). Aber es ist nicht irgendeine Schweizer Lebenswelt, die Bodenheimer beschreibt, sondern jene des orthodoxen Juden. Sein Protagonist ist ein Rabbiner namens Gabriel Klein. Das ist ein guter Name für einen Ermittler. Immerhin heißt Gabriel auf Hebräisch so viel wie „Held/Starker/Mann Gottes" und ist nicht zufällig in der Überlieferung einer der wichtigsten Erzengel, ein Verteidiger und Schützer Israels. „Klein" suggeriert hingegen Unscheinbarkeit, Zurückhaltung oder zumindest Bescheidenheit, womit zwei (scheinbar) konkurrierende Aspekte verwoben werden, die sich aber in dem beständig nach Gerechtigkeit suchenden Rabbiner sehr gut ergänzen.

Bereits fünfzig Jahre vor Bodenheimer hat der amerikanische Literaturprofessor Harry Kemelman in elf Romanen zwischen 1966 bis zu seinem Tod im Jahr 1996 in einer Kleinstadt bei Boston einen gewitzten Rabbi mit dem Namen Small Mordfälle lösen lassen, und dabei geradezu leichtfüßig eine Einführung in das Judentum gegeben. Harry Kemelmans Krimis trugen sehr einprägsame Titel, die auch in der deutschen Übersetzung noch nachklingen, wie etwa *Am Freitag schlief der Rabbi lang* (*Friday the Rabbi Slept Late,* 1964) oder *Am Samstag aß der Rabbi nichts* (*Saturday the Rabbi went hungry*, 1967). Kemelmans Publikum war einerseits eine interessierte nichtjüdische Gemeinschaft, andererseits aber auch Juden, die vielleicht zu wenig über Judentum wussten oder deren jüdische Identität er zu stärken hoffte.

Mit Kemelman hat Bodenheimer gemeinsam, dass man ungeheuer viel über das Judentum erfährt, wobei Bodenheimer die Kunst versteht, niemals belehrend zu wirken. Doch seine Romane sind weit mehr als gut lesbare Einführungen in jüdische Religion. Sie thematisieren die Problematik des Judentums in Europa und spezifisch in der Schweiz. Bevor näher auf das Phänomen der Transkulturalität einzugehen ist, sollen die Romane in aller Kürze vorgestellt werden.

1. Alfred Bodenheimers Romane

Inzwischen sind sechs Romane um Rabbi Klein erschienen. Jeder widmet sich einem ganz bestimmten Thema aus der jüdischen Tradition, das aber für eine breite nichtjüdische Öffentlichkeit von Interesse ist. Jeder der bislang sechs Romane um Rabbi Klein knüpft an biblische oder rabbinische Erzählungen und Themen an. Der erste trägt den Titel *Kains Opfer* (2014) und macht damit schon deutlich, auf welche wichtige biblische Geschichte er verweisen will. Die weiteren beschäftigen sich mit dem Hohelied (*Das Ende vom Lied*, 2015), dem Messias (*Der Messias kommt nicht*, 2016), dem Umgang mit dem Fremden

(*Ihr sollt den Fremden lieben*, 2017), der Auferstehung (mit dem Hinweis auf die Auferstehungsvision in Ezechiel 37: *Im Tal der Gebeine*, 2018) und zuletzt mit dem für die Rabbinen so wichtigen bösen Trieb (*Der böse Trieb*, 2021). Der Protagonist Rabbi Gabriel Klein lebt in Zürich und steht einer moderat orthodoxen Gemeinde vor. Seine Frau Rivka ist Übersetzerin und seine beiden Töchter gehen noch zur Schule.

In jedem Roman werden Gebete, Feste und Feiern ohne belehrenden Ton nahegebracht. Die Erzählungen schwingen zwischen der klaren Innenperspektive, als würde der Erzähler mit einem toratreuen Gegenüber sprechen und dem Versuch, einem außenstehenden Publikum das ihm Vertraute zu erläutern, hin und her. Rabbiner Klein, seine Frau und seine Töchter, aber auch sein Vater und einzelne Gemeindemitglieder vertreten Positionen und Haltungen, mit denen sie nicht hinter dem Berg halten. Auch innerjüdische Spannungen werden nicht ausgeblendet.

Bodenheimer bedient sich verschiedener Mittel, die ihm eine rein wissenschaftliche Betrachtung nicht ließe. Er spielt Gelehrte wie – um nur einige Beispiele zu nennen – Maimonides, Abrabanel, Jonathan Sacks, den Gründer der Mussarbewegung Israel Salanter oder Jeschajahu Leibowitz ein und verwebt ihre Gedanken geschickt in die Erzählung. So kann der Rabbi lange über einer Predigt brühten, einer Gruppe von Männern im Betsaal der Synagoge über ein schwieriges Thema diskutieren oder seiner noch sehr kleinen Tochter die Funktion des Totengebetes erklären.

Auch komplexe theologische Zusammenhänge werden erläutert. In *Kains Opfer* thematisiert er auf großartige Weise die Tragik Kains, der Gott entsprechen möchte. Der Mord an Abel wird dabei als Versuch verständlich, Gott das Beste darzubringen, den Menschen. Hierbei ist er einerseits tief in der Tradition verbunden, andererseits auch frei, diese individuell zu interpretieren. Auf die theologischen Aspekte kann hier leider nicht näher eingegangen werden. Dabei sind sie jedoch nicht unwichtig, um den Aufbau und die Gesamtstruktur zu verstehen. Denn während bei Harry Kemelman die Todesfälle nur sehr selten etwas mit den Themen zu tun hatten, mit denen sich Rabbi Small als Rabbiner gerade beschäftigte, strickt Bodenheimer seine Fälle geschickt um das biblisch fundierte Leitthema. *Kains Opfer* ist ein herausragendes Beispiel. Hier wird die Beziehung Kains zu Gott und die Beziehung eines Menschen zu seinem Vater in eine Parallele gesetzt, wobei auch noch das biblische Buch Ijob eine bemerkenswerte Rolle spielt.

Im zweiten Roman, *Das Ende vom Lied* wird das Hohelied als Liebeslied in doppelter Bedeutung eingespielt. Einmal als Lied von der grenzenlosen Liebe zweier Menschen, meisterhaft dargestellt in einem Briefwechsel zwischen einem Schoa-Überlebenden und seiner verstorbenen Ehefrau, zum anderen aber auch die im Judentum gängige allegorische Deutung des Hoheliedes als Beziehung zwischen Gott und Israel thematisiert. Und auch der

Mord hat bei genauer Betrachtung mit einer in gewisser Weise fanatisch verzweifelten Liebe zu tun.

In *Der Messias kommt nicht* gelingt es Bodenheimer, die unterschiedlichen Positionen zum Messianismus zwischen Juden und Christen auf hohem Niveau anhand einer Studie zu erläutern, die Rabbi Klein an einem in Basel sehr bekannten christlichen Gelehrten, Sebastian Münzer (1488–1552), zum Messias anstellt. Hier arbeitet Bodenheimer mit der feinen Klinge die Probleme des jüdisch-christlichen Gesprächs heraus. Fehlende Bereitschaft, sich auf den anderen einzulassen und vorgefertigte Urteile sind prägend.

Auf den ersten Blick liegt hier das Mordmotiv dem Thema fern. Doch sieht man genauer hin, wird ein Bezug klar. Es geht an der Oberfläche um Plagiat und das dreiste Vorgehen eines Professors, der die Arbeit einer Studentin, die seine Geliebte war, für eigene Zwecke vereinnahmt und verwertet. Letztlich handelt der Roman aber im tieferen Sinn von falschen Messiassen, falschen Helden und Leitfiguren, die Bodenheimer sanft vom Thron stößt.

2. *Authentizität, Identität, Transkulturalität*

Das Thema der Transkulturalität beschäftigt die Literaturwissenschaft seit Anfang der 1990er Jahre. Wolfang Welsch hat in verschiedenen Publikationen Transkulturalität als ein „Modell von Durchdringungen und Verflechtungen“ (2012: 26) vorgestellt. Demnach stehen Kulturen nicht mehr als „Kugeln“ nebeneinander, sondern sind miteinander verflochten. Welsch postuliert die Transkulturalität sowohl auf der Makroebene von Gesellschaften, als auch auf der Mikroebene der einzelnen Individuen und spricht hier u.a. von „Patchwork-Identität“ (2012: 30). Wichtig ist ihm, Transkulturalität von Multi- und Interkulturalität abzuheben. Welsch möchte beide Begriffe als antiquiert und auf einem überkommenen „Kugel“-Modell basierend ablehnen. Norbert Mecklenburg kritisiert Welschs Ansatz als zum Teil zu radikal und verweist auf den Umstand, „dass es eine Pluralität von Kulturen gibt, also auch Kulturgrenzen und Kulturunterschiede [. . .] andererseits, dass diese Grenzen nicht undurchlässig und diese Unterschiede nicht absolut sind“ (2021: 13). Mecklenburg plädiert daher für ein Beibehalten des Unterschieds zwischen Inter- und Transkulturalität. Bei Interkulturalität nennt er die Stichwörter „Unterschiede, Ähnlichkeiten, Beziehungen, Prozesse, Austausch, Kommunikation, Konflikte“ (Mecklenburg 2021: 15). Transkulturalität in seinem Sinne bedeutet einerseits universal Kulturübergreifendes und andererseits den Übergang zwischen einzelnen Kulturen. „Beobachtet man das, so kann man den Akzent mehr auf Interkulturalität legen, dann treten Aspekte wie Vielfalt, Kontrast, Alterität mehr hervor, oder mehr auf Transkulturelles, dann treten

die Aspekte Gemeinsames, Übergänge, Überlappungen mehr hervor“ (Mecklenburg 2021: 16). Die breite Interkulturalitätsforschung ist freilich nicht auf das von Welsch restriktiv gesehene Verständnis einzuengen, was u. a. Jürgen Joachimsthaler zurecht feststellt, der einen eigenen Begriff X-Kulturalität einbringt (2021). Ich bevorzuge mit aller Vorsicht Mecklenburgs Plädoyer für ein Beibehalten der Begriffe Interkulturalität und Transkulturalität als getrennte Phänomene, die in der Gesellschaft ihren Platz haben. Betrachtet man Bodenheimers Kriminalromane unter diesen Voraussetzungen, so lassen sich beide Elemente finden.

„Ich denke, dass Juden aufgrund ihrer diasporischen Lebensform, dem Umstand, an mehreren Orten präsent zu sein und sich in Bewegung zu befinden, ein habituell wichtiges Element unserer gegenwärtigen Lebenswelt sind“ (Wieselberg 2018), sagt der Historiker Dan Diner in einem Interview für den ORF am 18.11.2010 und fasst damit eine keineswegs nur von ihm postulierte Umstand zusammen. Yuri Slezkine hatte 2004 das 20. Jahrhundert insgesamt als das „jüdische Jahrhundert“ und die Juden in Anspielung an den Gott der Kaufleute, Händler und der Kommunikation als „Merkurier“ bezeichnet (Slezkine 2004). Bildung, Mobilität, Innovativität, Flexibilität, Professionalisierung, Verstädterung, vor allem aber die weltweite Vernetzung seien kennzeichnend für jüdische und allgemein moderne, eine von Transkulturalität bestimmte Lebenswelt.

Bodenheimer zeigt in seinen Romanen die enge transkulturelle Verflechtung von jüdischen Menschen innerhalb der Schweiz, in der sie leben und oft auch erfolgreiche Positionen einnehmen. Ein typisches Beispiel ist der Protagonist, Rabbi Klein, selbst. Gleich zu Beginn des ersten Romans *Kains Opfer* (2014) wird sein Verhältnis zu Zürich als eine spezielle Heimatliebe beschrieben: „Klein war hier aufgewachsen, in dieser Stadt, genau zwischen der Enge und Wiedikon, er hatte seine frühe Kindheit brav täglich für die Rückkehr des jüdischen Volkes nach Jerusalem und den Wiederaufbau des Tempels gebetet – aber die gut drei Jahre seines Lebens, die er insgesamt in Jerusalem verbracht hatte, waren Jahre der Sehnsucht gewesen nach dieser Stadt, ihrer Landschaft und ihren Menschen, die ihm nicht besonders sympathisch waren und größtenteils nicht wirklich nah – aber Heimat, auch in ihrer Kleinkariertheit.“ (Bodenheimer 2014: 14) Heimat erscheint als etwas Diffuses, ein Gefühl, ein Sehnsuchtsraum. Es ist wohl kein Zufall, dass hier die Perspektive verdreht erscheint. Klein sehnt sich im realen Jerusalem nach der Heimat in der Diaspora. Daraus entsteht jedoch auch in der Folge kein auch nur in Ansätzen rabiater Diasporismus, sondern eine diffizile Zustandsbeschreibung des Lebens von Juden in (Mittel-)Europa.

Ein weiteres Beispiel transkultureller Übergänge bietet die Figur des Vaters von Rabbi Klein, der geerdete Schweizer Lebensart mitbringt. In einem Beispiel im *Tal der Gebeine* erklärt so der Rabbi zuerst gelehrt, was

das Brot der Armut ist, von dem im Judentum zu Pessach immer die Rede ist, Hebräisch heißt es *lechem oni*: „Brot der Armut, Brot der Plagen, Brot, bei dessen Anblick man Fragen beantwortet. Es war ein eingespieltes Ritual, dass er alle Erklärungen des spätmittelalterlichen Gelehrten Abrabanel rezitierte, um am Ende auf seine Töchter zu zeigen, die unisono die bodenständige und letztgültige Deutung gaben die sich Kleins Vater in einer Mischung aus Hebräisch und Schweizerdeutsch für das hefe- und salzlose Gebäck zurückgelegt hatte: ‚Lechem ohni nüt'." (Bodenheimer 2018: 54) Diese Verbindung von Schweizerdeutsch und Hebräisch symbolisiert das integrative Element der Sprache. Die jüdischen Romanfiguren bewegen sich vielfach in einem schweizerischen Umfeld, in das sie grundlegend integriert scheinen. „Die einzelne jüdische Person kann heute in der Schweiz alles erreichen, bis hin zum Bundespräsidium. Die Gemeinschaft als solche aber gilt unterschwellig noch immer als nicht ganz zugehörig", zitiert Claudia Mäder Bodenheimer 2015 in einem Porträt für die NZZ (Mäder 2015), bei dem er auf Ruth Dreifuss, die erste Frau und erste Jüdin in diesem Amt (1999) anspielt.

Bereits in *Kains Opfer* wird deutlich, wie eng einerseits die Verflechtungen sind, und wie gleichzeitig die Lebenswelten auseinanderklaffen können. Auf einem Kurztrip nach Jerusalem wird Klein beiläufig von einem orthodoxen Taxifahrer befragt, ob es in der Schweiz überhaupt Rabbiner gäbe, und in Bnei Brak, einem vor allem von Ultraorthodoxen bewohnten Ort nordöstlich von Tel Aviv, resümierte Klein, dass er am nächsten Tag „in seinem Zürcher Büro sitzen [würde], in einer anderen Welt, von der die meisten Mensch hier nichts wussten und die sie auch nicht interessierte. Es fiel ihm schwer, den rasanten Wechsel zwischen zwei Welten wirklich zu verstehen" (Bodenheimer 2014: 145).

In Bnei Brak besucht Klein einen Schützling namens David Bohnenblust. Er ist ein mit Tourette-Syndrom gehandicapter junger Mann, der sich auf der Suche nach seiner jüdischen Identität befindet. Bohnenblust begegnet in mehreren Romanen, bleibt aber eine Randfigur, was irgendwie auch seiner Rolle entspricht. Bohnenblust hat in der Schweiz keinen richtigen Platz gefunden, als Sohn eines nichtjüdischen Vaters zwar Jude, aber dennoch von seinem eigenen Gefühl her „die Hälfte [. . .] ein Goi" (Bodenheimer 2014: 147), hochbegabt, lernbegierig und Außenseiter in allen Welten, in Schablonen steckend. Sein Entschluss, nach Israel zu gehen, löste nicht alle Probleme. Zwar ist er hier ein unbeschriebenes Blatt und kann sich auf sein Judentum fokussieren, oszilliert aber auch dort zwischen den herrschenden gesellschaftlichen Schablonen. Er kommt der Eltern zuliebe zurück, nicht aus innerer Überzeugung, scheitert bei einer Predigt, geht erneut nach Israel.

Die verrückte andere Seite der Identitätssuche spiegelt eine absolute Randfigur in *Im Tal der Gebeine* wider, nämlich Herr Green, der nichtjüdische Ehemann einer liberalen Rabbinerin, die man Klein gerne vor die Nase

setzen möchte. Er kleidet sich wie ein streng Orthodoxer: „Klein war irritiert. Weshalb Herr Green denn herumlaufe wie ein Chassid, wenn er gar nicht jüdisch sei, entfuhr es ihm, obwohl er sonst solche privaten Fragen tunlichst vermied. Joine Green zuckte die Schultern. ‚Ich mag diesen Look', sagte er. ‚Im Moment passt der zu mir, find ich. Cindy übrigens auch.' " (Bodenheimer 2018: 96) Der junge Mann ist die Karikatur des Transkulturellen, das sich in Beliebigkeit und Geschmacklosigkeit verliert. Damit wird die Spannung deutlich, die in den Romanen immer wieder zutage tritt. Im Laufe der sechs Romane lässt sich eine Tendenz feststellen, dass der Autor das Leben in Europa kritischer zu sehen begonnen hat, weil ihm die Auszehrung der eigentlichen Substanz des Jüdischen und auch die Zunahme des Antisemitismus nicht verborgen blieb.

In *Im Tal der Gebeine* lässt er das Thema bei einer Rabbinerkonferenz in Wien anschneiden: „Die folgenden Stunden waren von intensiven Diskussionen darüber geprägt, ob und wie das Judentum in Europa die kommenden fünfzig Jahre überstehen würde. Das klang gewohnt alarmistisch, fand Klein. Aber er war erstaunt zu hören, wie schwer und gefährlich es mancherorts tatsächlich war, sich in der Öffentlichkeit als Jude zu erkennen zu geben. ‚Wir sind schon halbe Marranen geworden', klagte ein Kollege, auf die Krypto-Juden anspielend, Konvertiten, die im Spanien des Spätmittelalters im Geheimen ihr Judentum praktizierten. So weit war es in Zürich nicht, auch wenn es immer wieder Pöbeleien gegen Juden gab." (Bodenheimer 2018: 146) Noch während das Gespräch andauert, telefoniert Klein mit einem (nichtjüdischen) Baron und verabredet sich mit ihm in einer wichtigen Angelegenheit: „‚Sie erkennen mich an einer Kippa auf dem Kopf' fügte er sicherheitshalber hinzu." (Bodenheimer 2018: 146) Diese Notiz ist weit mehr als ein Erkennungszeichen für den Baron, es ist gerade auch mit Blick auf die vorherige Diskussion als ein Statement zu werten.

Tatsächlich wird das Leben von Juden in Europa häufig thematisiert und problematisiert. Die zusehends pessimistische Sicht wird von den Fakten gestützt. Ein 2018 erschienener EU-weiter Antisemitismusbericht, der auf Umfragen unter Juden in 12 europäischen Ländern beruht[2], kommt zu erschreckenden Zahlen. So berichteten 28 % der Befragten, dass sie selbst im Vorjahr zumindest einem antisemitischen Angriff ausgesetzt waren, und satte 38 % Prozent dachten ans Auswandern. In Österreich vermeldete die Antisemitismus-Meldestelle der Israelitischen Kultusgemeinde für 2020 einen

2 Die Daten wurden von Mai bis Juni 2018 von 16.395 Personen, die sich selbst als jüdisch identifizieren, eingeholt. Es handelt sich um Daten aus Österreich, Belgien, Dänemark, Frankreich, Deutschland, Ungarn, Italien, die Niederlande, Polen, Spanien, Schweden und Großbritannien. In diesen Ländern sind 96 Prozent der jüdischen Bevölkerung innerhalb der EU beheimatet.

Anstieg um 6,4 Prozent an antisemitischen Vorfällen im Vergleich zum Vorjahr. Mit 585 antisemitischen Vorfällen erreichte man einen Negativrekord (vgl. u. a. Israelitische Kultusgemeinde Wien 2021). Ein Bericht der Schweizer Israelitischen Gemeindebundes für die Deutschschweiz meldete für 2020 485 Fälle (vgl. Schweizerischer Israelitischer Gemeindebund).[3] Antisemitismus speist sich europaweit aus drei Quellen, aus dem (alten und neuen) rechten Antisemitismus, aus dem linken, sich meist als Israelkritik äußernden Antisemitismus und dem durch Zuwanderung aus muslimischen Ländern mitgebrachten (vgl. Scholz).

Bei Bodenheimer bleiben die rabiaten antisemitischen Äußerungen im Hintergrund präsent, näher gehen aber die Erlebnisse innerhalb der Familie, die an der Oberfläche nicht im strengen Sinne als antisemitisch erlebt werden, wohl aber einen Diskurs über Zugehörigkeit und Fremdheit eröffnen. Sehr schön wird dies im Roman *Das Ende vom Lied* in einem Gespräch mit der Tochter Rabbi Kleins, Dafna, deutlich. Sie erzählt ihm von Gesprächen mit ihren Klassenkamerad:innen, die sie wegen ihrer Einhaltung jüdischer Gebote, die sie als Selbstausschluss und Versuch, sich über sie zu stellen, interpretieren. Und sie fragt ihn, was sie ihnen antworten soll. Darauf erzählt er ihr eine Geschichte:

> „Schon vor zweitausend Jahren haben sich die Juden Gedanken darüber gemacht, warum sie die ganze Angelegenheit nicht einfach sein lassen. Und damals war das Judesein weniger einfach als heute, die lebten in Babylonien oder im Land Israel unterdrückender römischer Herrschaft. Tempel hatten sie keinen mehr, das Himmelreich interessierte sie nur am Rande. Da hat einer von ihnen, Ben Asai, zusammengefasst, was für ihn der Sinn der ganzen Sache war. Du kennst den Spruch wahrscheinlich.“ [. . .]
>
> „Das Erfüllen eines Gebots“, hatte Ben Asai gesagt, „zieht das Erfüllen weiterer Gebote nach sich, eine Übertretung aber weitere Übertretungen. Denn der Lohn des erfüllten Gebots ist ein erfülltes Gebot und der Lohn der Übertretung ist eine Übertretung.“
>
> „Der Sinn liegt also nach Ben Asai in der Sache selbst“, ergänzte Klein. „Wenn dir die Einhaltung der Gebote wichtig ist, dann kommt die Zufriedenheit und der Drang, sie einzuhalten, daraus, dass du es tust. Wenn nicht, dann gibst du

3 „Inhaltlich wurden vier verschiedene Kategorien unterschieden: Antisemitismus allgemein (196 Vorfälle), Schoahleugnung/-banalisierung (25), israelbezogener Antisemitismus (62) und zeitgenössische antisemitische Verschwörungstheorien (249). Antisemitische Verschwörungstheorien sind weiterhin auf dem Vormarsch – dies neu auch im Zusammenhang mit der Coronapandemie“, heißt es darin.

> es auf. Ben Asai sagt ja nicht: Die Strafe der Übertretung ist die Übertretung. Wenn du einmal beschlossen hast, die Gebote sein zu lassen, dann empfindest du es geradezu als Lohn, sie los zu lassen."[...]
>
> „Und was wäre, wenn es diese ganze Geschichte mit Gott gar nicht gibt? Wenn es eine Phantasie ist. [...] Sagen wir, du gingst an einen Vortrag eines weltberühmten Professors, und er würde beweisen, klipp und klar beweisen, dass es keinen Gott gibt. Was würdest du dann tun?" [...]
>
> „Ich stünde sicherlich unter Schock", sagte er. „Ich würde so schnell wie möglich heimgehen und mich ins Bett verkriechen. Aber zuerst würde ich noch das Nachtgebet sprechen."
>
> Dafna sah ihn kopfschüttelnd an. „Du klingst wie ein Junkie."
>
> Klein nahm noch einen Schluck Kirsch. „Ja, wahrscheinlich ist es genau das, was wir Juden sind. Junkies. Dabei gab es schon so viele wirksame Therapien: das Christentum. Die Aufklärung. Den Sozialismus. Und noch ein paar andere. Tolle Therapien, die viele geheilt haben. Die Junkies, denen das alles nichts geholfen hat, sind Juden geblieben." (Bodenheimer 2015: 76–79)

In diesem Gespräch werden gleich mehrere Themen aufgegriffen, einmal die erlebte Fremdheitserfahrung im privaten Umfeld, dann die eigene Auseinandersetzung mit den Regeln des Religionsgesetzes und die grundlegende Frage nach der Identität des Judentums. Das Zusammenbinden dieser drei Fragen ist im Kontext der Frage nach Inter- bzw. Transkulturalität durchaus bezeichnend. Denn hier spricht Bodenheimer ganz bewusst auch die kulturelle Grenze an.

Jüdische Identität gibt es streng genommen nur, wenn gegen jeglichen Einfluss von außen und jegliche innere Versuchung die Tora erfüllt wird, die Mitzwot, die Gebote, gehalten werden. Dies ist ein deutliches Plädoyer für ein toratreues Judentum. Damit spricht der Rabbi Juden grundsätzlich nicht ab, die Gebote Gebote sein zu lassen, sich im Strom der Assimilation mitreißen zu lassen. Es gibt keine Kontrollinstanz, die außerhalb der Gebote selbst läge, ja nicht einmal eine pädagogische Motivation oder gar autoritären Druck, weder von Menschen noch von Gott. Es wird aber klar, dass Judentum im authentischen Sinne nur ein Judentum in und durch die Gebote sein kann.

Der Begriff „Junkie", den die Tochter des Rabbis hier gebraucht, verweist dabei auf Verschiedenes. Junkies sind Süchtige, sie kommen von der Droge nicht los und sie gelten definitiv als Außenseiter. Der Vergleich mit dem Judentum ist daher durchaus brisant. Das toratreue Judentum widersteht dem Versuch, sich einem Entzug zu unterziehen. Es bleibt anders, es akzeptiert die Andersartigkeit. Und so ist es wohl auch kein Zufall, dass dieselbe Tochter

Dafna sich der Religion stärker zuwendet und schließlich in Jerusalem ein Tora-Seminar besucht.

Bodenheimer selbst spricht in diesem Zusammenhang von Authentizität. Der Begriff Authentizität wurde von ihm bereits in seiner Habilitationsschrift *Wandernde Schatten* (2002) gebraucht, um das Besondere einer Kultur zum Ausdruck zu bringen: „Es ist somit nicht [. . .] plumpe Aneignung nichtjüdischer Wertbegriffe und Kriterien, sondern die Dialektik zwischen Differenz und Nichtdifferenz gegenüber der nichtjüdischen Gesellschaft, aus der sich jüdische Authentizität zu bilden versucht, die sich immer – und notwendigerweise – auch als eine Art von Auserwähltheit begreift." (Bodenheimer 2002: 22) Daraus erwächst ein zentrales Problem. Ist das Leben für toratreue Juden in einem nichtjüdischen Umfeld möglich? Welche Bedingungen braucht es, um eine jüdische Existenz zu führen? Daher ist das Schicksal des europäischen Judentums ein wiederkehrendes Thema.

Bodenheimer gibt dem toratreuen Judentum in der Diaspora eine Stimme, die das Fremde als Fremdes benennt. Bodenheimer macht klar, dass Judentum sichtbar sein sollte, dass es auf den Regeln der Überlieferung aufbaut und dass diese bleibende Gültigkeit haben, und damit auch Grenzen setzen.

Aber er wendet sich auch gegen Formen des Philosemitismus oder gegen einen Dialog der Religionen, der im Formalen erstarrt. Es ist die Schieflage des Dialogs, die ihn stört, aber auch die manchmal zu freundliche Beliebigkeit. Das Trennende zwischen Judentum und Christentum wird auch historisch am Beispiel der Messiasfrage aufgegriffen (*Der Messias kommt nicht*), wo Bodenheimer nicht nur die Sachebene begreifbar zu machen versteht, sondern auch das grundlegende Missverstehen an einem historischen Beispiel aufzeigt.

Der jüdisch-christliche Dialog ist schwierig, der mit den Muslimen in einer angespannten Situation politisch aufgeladen. Hierzu ist der Roman *Du sollst den Fremden lieben* besonders aufschlussreich. Rabbi Klein erntet dort mit einem intellektuellen Plädoyer in der Moschee für Fremdenfreundlichkeit höflichen Applaus, aber seine Tochter erdet ihn schließlich und verweist ihn auf die politische Dimension des Dialogs und die alltagsrelevanten Themen des Zusammenlebens. Wieder nur ein kleiner Ausschnitt:

> „Warum? Die interessiert doch unsere Theologie nicht. Und unsere Geschichte erst recht nicht. Die interessiert, was wir politisch von ihnen denken. Mich interessiert die islamische Theologie auch nicht. Aber was Muslime, die ich auf der Straße treffe, von mir denken, das interessiert mich schon."

> „Wir müssen einander zuerst kennenlernen."

> „Ja, aber wie willst du jemanden kennenlernen, wenn du immer nur um den heißen Brei redest? [. . .]"

> „Und worüber hättest du gesprochen, wenn du in diese Moschee eingeladen gewesen wärst?"

> „Ich hätte die gefragt, wie sie ihre eigene Gesellschaft sehen. Ob sie bereit sind zu widersprechen, wenn sie andere Muslime irgendwelchen Müll über Juden sagen hören." (Bodenheimer 2017: 160)

Einige Seiten vorher war die politische Dimension der Bezüge bei einer Essenseinladung bei Klein aufgebrochen. Ein Witwer namens Gompertz und eine kanadisch jüdische Familie hatten den Schabbatmittag bei Klein verbracht. Dabei war eine Diskussion um die Bedeutung des biblischen Gebots, den Erzfeind Amalek völlig zu vernichten, entstanden. Während Kleins Tochter Dafka aus der Tradition jene Elemente herauslas, die dafürsprachen, dass Amalek nicht mehr identifizierbar wäre, identifizierten die Gäste Amalek mit den israelfeindlichen Arabern. „Schöne Gedanken für eine schöne Welt. Aber das ist nicht Disneyworld hier. Die Muslime wollen uns nicht. In Europa nicht, in Israel nicht, nirgends. Man muss doch der Realität ins Gesicht sehen" (Bodenheimer 2017: 91), lässt Bodenheimer den Kanadier sagen. Der Rabbi wehrt sich gegen das Argument, diskutiert darüber weiter mit Gompertz. Letztlich greift aber die Frau des Rabbiners, Rivka ein, die den Rabbi stets erden kann und ihm eine ungeheure Stütze ist: „Rivka legte ihm die Hand auf den Arm und sah ihn durchdringend an. „Ich glaube, Herr Gompertz will sagen, dass man auch im Hause des Rabbiners eine vom Hausherrn abweichende Meinung haben darf. So wie es einst in den Lehrhäusern im Talmud üblich war." (Bodenheimer 2017: 91) Die ziemlich emotional geführte Diskussion führt tatsächlich die Problematik des Judentums in einer keineswegs immer freundlichen Umwelt vor Augen. Die enge Verbindung zu Israel wird dabei erneut deutlich. Gelegentlich erhält man sogar den Eindruck, dass das Judentum in einer Zwischenwelt balanciert, zurückgezogen einerseits ins Eigene, aber auch aufgeschlossen für den Dialog, mitten im Leben, zugleich ausgestreckt zwischen Israel und Europa und Amerika. Das ist schlicht moderne Realität. Bodenheimer versteckt sich nicht einfach hinter einer fiktiven Figur, um eine beschönigende oder gar idealisierte Darstellung zu bieten. Die Problematik jüdischen Lebens in der Diaspora wird klar und ungeschminkt vor Augen gestellt. Vielleicht sind gerade deshalb seine Romane auch gute Ergänzungen und in manchen auch Korrektiven zu gelehrten Kommentaren und Stellungnahmen. Eine solche hat etwa Diana Pinto, eine der gelehrtesten Forscherinnen im Bereich der Analyse der Diaspora in einem Interview mit dem bezeichnenden Titel *Jews in Europe need to take a look at all the moments in*

which their encounters with the wider world were positive and revisit the old Jewish passion for universal values abgegeben (vgl. Liling 2021).

Bodenheimer zeigt, wie sehr die besondere Diasporasituation innerhalb der jüdischen Gemeinschaft Probleme schafft. Dabei werden systemrelevante Themen angerissen, so vor allem im letzten Roman zum bösen Trieb, wo das Monopol einer jüdischen Handelskompanie sehr deutlich kritisiert wird. Rabbi Klein reist mit einer Gruppe nach Israel, um die für das Laubhüttenfest benötigten speziellen Zitrusfrüchte, die Etrogim, in ausreichender Menge und zu leistbaren Preisen zu erwerben, wird aber von der Gemeindeleitung zurückgepfiffen, weil eine Schweizer Firma darauf ein Monopol hat und diese sogar mit Klagen droht. Leben in der Diaspora aus der Sicht orthodoxer Gemeindemitglieder kann eben auch so aussehen: „Jahrelang aufgestaute Aggressionen gegen die Importeure, Krugmann und Companie, brachen sich Bahn: Man zahle hier schon seit jeher viermal so viel wie in Israel, immer noch mindestens doppelt so viel wie in Frankreich, und nun werde sich dieser Preis nochmals erhöhen." (Bodenheimer 2021: 64–65) Hier geht es demnach nicht einfach um ein Problem der Trans- oder Interkulturalität, sondern schlicht um die Frage, wie es möglich ist, als Minderheit nach den eigenen Regeln in einem Land zu leben.

3. *Schlussbemerkungen*

Dass Bodenheimer selbst mit seiner Familie vor wenigen Jahren seinen Hauptwohnsitz nach Jerusalem verlegt hat, mag für das Verständnis so mancher Szenen durchaus von Wert sein, wie man grundlegend – und keineswegs nur bei Bodenheimer – die Bezüge zwischen Autor:innen und Protagonist:innen bei näherer Kenntnis häufig konstatieren kann. Dennoch bleibt es wichtig, einen Unterschied zu machen zwischen dem Autor und dem Wissenschaftler Bodenheimer. Der Autor kann, darf und soll sich ein wenig austoben, Meinungen durchspielen, ihm bekannte Personen neu kreieren, Haltungen vermitteln. Der Wissenschaftler ist gezwungen, Argumente streng abzuwägen, mit Fußnoten zu untermauern, Fakten zu bieten und die eigene Meinung tunlichst hintanzustellen oder zumindest geschickt zu verbergen. Nichtsdestotrotz sind gerade die Romane Bodenheimers nicht nur gehobene Unterhaltungsliteratur, sondern wichtige Vehikel zum Verständnis einer Denk- und Lebenswelt moderner jüdischer Orthodoxie, die leider viel zu wenig oft gehört wird. Bodenheimer schafft Räume des Entdeckens einer Welt, die vielen fremd, anderen unzugänglich bleibt. Der Kriminalroman lockt ein Publikum, das einer sperrigen „Hochliteratur" wenig abgewinnen kann, ebenso wie die Intellektuellen, die sich gleichzeitig unterhalten und bilden wollen. In

gewisser Weise ist Bodenheimer daher Kulturvermittler. Er ermöglicht die Begegnung mit überaus sympathisch und vor allem authentisch geschilderten Protagonisten, die ihr Judentum leben wollen. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, bei allen transkulturellen Verflechtungen die Grenzen zu sehen und zu benennen.

Bibliographie

Bodenheimer, Alfred: Wandernde Schatten. Ahasver, Moses und die Authentizität der jüdischen Moderne. Göttingen: Wallstein, 2002.

Bodenheimer, Alfred: Kains Opfer. München: Nagel & Kimche, 2014.

Bodenheimer, Alfred: Das Ende vom Lied. Rabbi Kleins zweiter Fall. München: Nagel & Kimche, 2015.

Bodenheimer, Alfred: Der Messias kommt nicht. Rabbi Kleins dritter Fall. München: Nagel & Kimche, ^{2}2017.

Bodenheimer, Alfred: Ihr sollt den Fremden lieben. Rabbi Kleins vierter Fall. München: Nagel & Kimche, 2017.

Bodenheimer, Alfred: Im Tal der Gebeine. Rabbi Kleins fünfter Fall. München: Nagel & Kimche, 2018.

Bodenheimer, Alfred: Der böse Trieb. Ein Fall für Rabbi Klein. Zürich: Kampa, 2021.

Diner, Dan: Gedächtniszeiten. Über jüdische und andere Geschichten. München: Beck, 2003.

Israelitische Kultusgemeinde Wien: Antisemitismusbericht 2020: Neuerlicher Anstieg von antisemitischen Vorfällen in Österreich. In: erinnern.at vom 29.04.2021, https://www.erinnern.at/themen/antisemitismusbericht-2020-neuerlicher-anstieg-von-antisemitischen-vorfaellen-in-oesterreich (letzter Zugriff: 10.12.2021).

Joachimsthaler, Jürgen: Interkulturalität, Transkulturalität, X-Kulturalität? Eine notwendige Begriffserklärung mit Hilfe der Literatur, insbesondere der Romane von Sasa Stanisic. In: Martina Engelbrecht, Gabriele Ociepa (Hg.): Transkulturalität/Interkulturalität. Konzepte, Methoden, Anwendungen. Bern u. a.: Peter Lang, 2021, S. 221–242.

Kemelman, Harry: Am Freitag schlief der Rabbi lang. Reinbek: Rowohlt, 1966; Neuausgabe 2001.

Kemelman, Harry: Am Samstag aß der Rabbi nichts. Reinbek: Rowohlt, 1967; Neuausgabe 2001.

Liling, Jean-Marc: Interview with Diana Pinto: “Jews in Europe need to take a look at all the moments in which their encounters with the wider world were positive and revisit the old Jewish passion for universal values”. In: K. Jews, Europe, the XXI. Century vom 12.05.2021, https://k-larevue.com/en/diana-pinto-jews-europe/ (letzter Zugriff: 10.12.2021).

Mäder, Claudia: Der Rabbi als Detektiv. In: Neue Zürcher Zeitung vom 1.7.2015, https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/der-rabbi-als-detektiv-1.18571580?reduced= true (letzter Zugriff: 10.12.2021).

Mecklenburg, Norbert: Die Interköpfe und Transköpfe. Interkulturalität und Transkulturalität in kulturhistorischer und. literaturwissenschaftlicher Sicht. In: Martina Engelbrecht, Gabriele Ociepa (Hg.) Transkulturalität/Interkulturalität. Konzepte, Methoden, Anwendungen. Bern u.a.: Peter Lang, 2021, S. 11–27.

Rusterholz, Peter: Der Ausbruch aus dem Gefängnis. Wandlungen des Schweizer Kriminalromans. In: Ders.: Chaos und Renaissance im Durcheinandertal Dürrenmatts. Würzburg: Ergon, 2018, S. 47–59.

Schweizerischer Israelitischer Gemeindebund: Antisemitismusbericht 2020 für die Deutschschweiz, https ://www.swissjews.ch/de/antisemitismus/berichte/ (letzter Zugriff: 10.12.2021).

Scholz, Nina: Überblicksdossier über ausgewählte Studien, die antisemitische Einstellungen und Vorurteile in Deutschland und Österreich zum Thema hatten. Unter besonderer Berücksichtigung von Antisemitismus in muslimischen Communities in Österreich, https://www.integrationsfonds.at/mediathek/mediathek-publikationen/publikation/oeif-vergleichsanalyse-ueberblickdossier-antisemitismus-11030/ (letzter Zugriff: 10.12.2021).

Serra, Valentina: Die Kriminalromane von Wolf Haas: ein kritischer Dialog mit Tradition und Gegenwart. In: Germanica 58 (2016), S. 69–80.

Slezkine, Yuri: The Jewish Century. Princeton: University Press, 2004.

Welsch, Wolfgang: Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Dorothea Kimmich, Schamma Schahadat (Hg.): Kulturen in Bewegung, Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität. Bielefeld: transcript, 2012, S. 25–40.

Wieselberg, Lukas: Juden: Vormodern, modern und postmodern. In: SCIENCE.ORF.at vom 18.10.2010, https://sciencev2.orf.at/stories/1668408/index.html (letzter Zugriff: 10.12.2021).

Religiöse Verflechtungen. Zu Stephan Thomes Roman *Gott der Barbaren* (2018)

Martina Wagner-Egelhaaf (Münster)

Stephan Thomes 2018 erschienener Roman *Gott der Barbaren*, der im selben Jahr für den deutschen Buchpreis nominiert war, erhielt zahlreiche positive Rezensionen. Helmut Böttiger schrieb in der Wochenzeitschrift *Die Zeit*, der „Roman, der trotz des ruhigen Erzähltons eine überraschende stilistische Bandbreite" habe, verbinde „in einer eigentümlich traumwandlerischen Art und Weise Orient und Okzident" (Böttiger 2018: 48). Mark Siemons bezeichnete in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* den Roman als „eine außergewöhnliche Parabel" (Siemons 2018: 10),[1] und ähnlich sprach Martin Halter in der *Stuttgarter Zeitung* von einer „weit ausholende[n], tiefschürfende[n] Parabel über unseren Umgang mit dem Anderen" (Halter 2018: 33). Der Roman beschreite „neue Wege" (Halter 2018: 45), stellte Rainer Moritz in der *Neuen Züricher Zeitung* fest (vgl. Moritz 2018: 45) und für Judith von Sternburg in der *Frankfurter Rundschau* war *Gott der Barbaren* ein „gewaltiger historischer Roman" (von Sternburg 2018: 22). Es gab allerdings auch Verrisse: Peter Henning bezeichnete den Roman im *Spiegel* als ein scheiterndes „überfrachtetes Historien-Epos" (Henning 2018). Immerhin vermerkte Burkhard Müller in der *Süddeutschen Zeitung*, das Buch fessele dort am meisten, wo es an seinem übergroßen Stoff scheitere (vgl. Müller 2018: 12). Diese unterschiedlichen Einschätzungen machen neugierig auf ein offensichtlich ungewöhnliches Erzählexperiment im Zeichen einer transkulturellen Konfrontation.

1. *Auf Mission*

Der Roman des Sinologen Thome,[2] in dem die Religion zum Knotenpunkt einer kulturellen Begegnung und Auseinandersetzung zugleich wird, widmet sich dem von Christen getragenen Taiping-Aufstand der, im Westen

1 In der Druckausgabe des Artikels ist hingegen nur von „[E]ine Parabel" die Rede (vgl. Siemons 2018: 10).

2 Thome studierte Philosophie, Sinologie und Religionswissenschaft; er promovierte über konfuzianische Philosophie. Zu Thomes früheren Romanen äußert sich Dirk Engelhardt

weitgehend unbekannt, von 1851 bis 1864 China erschütterte und zur Errichtung einer Schreckensherrschaft führte. Der Taiping-Aufstand soll 30 Millionen Menschenleben gekostet haben; dieser Bürgerkrieg stellt den nach dem Zweiten Weltkrieg verlustreichsten Krieg in der Geschichte der Menschheit dar (vgl. Engelhardt 2013). In der Zeit dieses Aufstands findet auch der Zweite Opiumkrieg statt, von 1856–1860, und deswegen sind in der Romanhandlung auch die Engländer und Franzosen vor Ort.

Der zentrale Protagonist des Romans heißt Philipp Johann Neukamp. Seine autodiegetisch erzählte Geschichte ist in eine vielsträngige übergreifende historische Erzählung eingewoben. Neukamp erzählt rückblickend, dass er in Deutschland in die 1848er-Unruhen verwickelt und gezwungen war, „für eine Weile aus dem Gebiet des Deutschen Bundes [zu] verschwinden" (Thome 2018: 13). In Rotterdam trifft er Karl Gützlaff, einen deutschen Missionar, der ihm den Vorschlag macht, mit ihm nach China zu kommen. „Gläubig?" (Thome 2018: 15), fragt er ihn. „Ich nickte" (Thome 2018: 15). Das reicht bereits als Qualifikation. Sein Glaube ist allerdings, wie im Folgenden deutlich wird, nicht sonderlich tiefgründig. „Dass der chinesische Verein zu keiner Kirche gehörte" (Thome 2018: 15), habe ihm gefallen, erzählt er. In China ist Neukamp dann erst einmal auf sich gestellt und muss sich durchschlagen, d. h. auch erst einmal Chinesisch lernen. Und er erhält den Namen „*Fei Lipu*, eine vage Annäherung an Philipp" (Thome 2018: 24). Von der Basler Missionsgesellschaft bekommt er den Auftrag, in einem kleinen Dorf, in dem Angehörige der Volksgruppe der Hakka leben, als Missionar tätig zu werden. „Wegen ihrer Außenseiterstellung in der Gesellschaft seien Hakka besonders empfänglich für die frohe Botschaft" (Thome 2018: 31), wird ihm gesagt. Die Aufgabe erweist sich als schwierig, was nicht allein an Fei Lipus rudimentären Sprachkenntnissen liegt, die sich allerdings mit der Zeit verbessern; vielmehr muss er feststellen: „je besser wir uns verständigen konnten, desto weniger verstanden wir einander" (Thome 2018: 42). D. h. je besser die sprachliche Kommunikation funktioniert, umso deutlicher werden die kulturellen Differenzen, die ein gegenseitiges Verständnis erschweren, wenn nicht gar unmöglich machen. Entsprechend wenig Ehrgeiz lässt Neukamp daher seiner missionarischen Aufgabe zukommen, während die Missionsleitung in Basel von ihm darüber informiert werden möchte, wie viele Heiden er schon bekehrt hat.[3] Ein neuer Freund, Hong Jin, ist ebenfalls Hakka und hat sich den

im *Kritischen Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* kritisch; der Artikel verzeichnet *Gott der Barbaren* zwar, aber würdigt den Roman im Text nicht eigens (vgl. Engelhardt 2013).

3 Klaus Schäfer hat sich dem Roman aus missionswissenschaftlicher Sicht gewidmet (vgl. Schäfer 2018: 114–126). Schäfer beleuchtet den historischen Hintergrund und bietet

Aufständischen im Landesinneren angeschlossen. Dort hat er es zu einer führenden Position gebracht und fordert Fei Lipu auf, zu ihm zu kommen. Was folgt, ist eine abenteuerliche Reise mit abenteuerlichen Begegnungen, die aber nicht im Einzelnen rekapituliert werden sollen.

2. *Im Inneren Chinas*

Fei Lipu ist keinesfalls der einzige Protagonist. Wie bei einem russischen Roman des 19. Jahrhunderts findet sich am Ende des Buchs ein ausführliches Personenverzeichnis, ohne welches man Gefahr läuft, sich im Geflecht der Geschehnisse gewissermaßen im Inneren Chinas zu verlieren. Das Personenverzeichnis gliedert sich in die Aufständischen, die Ausländer, die Hunan-Armee, die gegen die Aufständischen kämpfte, das offizielle China bzw. die Qing-Dynastie und andere. Immer wieder wechselt die Erzählperspektive, wechseln Fokalisierung sowie Homo- und Heterodiegese. Das kann für die Leser:innen extrem herausfordernd und verwirrend sein. Oft ist man noch in Gedanken bei der einen Figur und schon spricht wieder jemand anderes, so dass man sich und das Gelesene immer wieder neu sortieren muss. Dies ist wohl Teil des erzählerischen Programms. Vergleichsweise viel Aufmerksamkeit erfährt auch Lord Elgin, der Sonderbotschafter der britischen Krone im gleichzeitig stattfindenden Zweiten Opiumkrieg. Er ist eine historische Figur (1811–1863), an deren Wahrnehmung und Gedanken die Leser:innen qua interner Fokalisierung teilhaben. Lord Elgin geht im Dienst seiner britischen Majestät auf; von seiner Mission überzeugt tut er alles, um mit Hilfe der Franzosen, über die er sich allerdings eher despektierlich äußert, die englischen Interessen in China zu behaupten und auszubauen. Die Engländer bieten der chinesischen Regierung an, ihr gegen die Aufständischen zu helfen. Sie wollen Verträge schließen, die ihnen wirtschaftliche Einflusssphären sichern. Dabei zeigt sich bald, dass der Kaiser von China gar nicht so mächtig ist, wie man sich das vorstellt, sondern dass er abhängig ist

eine ausführliche Rekapitulation der Handlung. Als Missionswissenschaftler stellt er die Frage, ob Thomes Darstellung den Missionaren und der christlichen Mission im China der beschriebenen Zeit gerecht geworden ist und ob Menschen, die sich in der Mission engagieren wollen, etwas aus dem Roman lernen können (vgl. Schäfer 2018: 124 f.). Die erste Frage wird mit „im Großen und Ganzen" (Schäfer 2018: 125) beantwortet. Die Antwort auf die zweite Frage ist komplexer, aber durchaus zutreffend: „Die Missionare werden in dieser Erzählung auch nicht einfach als ein integraler Bestandteil des kolonialen Projekts dargestellt. Sie sind weder Agenten des Kolonialismus [. . .] noch sind die Missionare grundsätzliche Kritiker des Kolonialismus [. . .]. Sie sind weder Akteure *des* noch *gegen* den Kolonialismus, wohl aber Akteure *im* Kolonialismus [. . .]" (Schäfer 2018: 125).

von seinem Apparat, seinen Mandarinen, die ihrerseits wieder eigene Interessen haben. Und auch die Europäer verfolgen, wie angedeutet, unterschiedliche Interessen: Zwar suchen auch die Franzosen Einfluss in China zu gewinnen und arbeiten deshalb strategisch mit den Briten zusammen, aber im Grunde beäugt man sich argwöhnisch. Die große Qualität des Romans besteht also darin, dass die inter- und transkulturelle Thematik nicht polarisierend verhandelt und nicht auf eindeutig abgegrenzte Positionen reduziert wird, sondern dass mindestens eine Dreierkonstellation zwischen der kaiserlichen Macht, den Aufständischen und den Europäern vorliegt, deren Standpunkte aber jeweils in sich noch weiter differenziert sind. So verhält es sich nicht etwa so, dass die Europäer mit den Aufständischen, mit denen sie ja immerhin die Religion teilen, gemeinsame Sache machen, sondern sie setzen auf die Zentralmacht, die ihnen irgendwie kalkulierbarer erscheint und mit der sie eher glauben, handelseinig im eigentlichen Sinn des Wortes werden zu können. Wirtschaft scheint hier wichtiger als Religion. Die chinesische Zentralregierung verhält sich abwartend und hält die Europäer hin; keinesfalls macht man mit ihnen gemeinsame Sache, aber man macht mit ihnen auch nicht nicht gemeinsame Sache. Man hält die Dinge in der Schwebe – was die Engländer in hohem Maße irritiert und Lord Elgin zur Verzweiflung bringt. Hier stoßen sehr unterschiedliche kulturelle Welten und Denkweisen aufeinander. Die Europäer wissen einfach nicht, woran sie mit der chinesischen Seite sind. Es gibt zwar Absprachen und Zusagen, aber die bleiben merkwürdig konsequenzlos und unverbindlich. Monate-, ja jahrelang lässt man die europäischen Verhandlungspartner warten. Lord Elgin scheint es, „als gäbe es in China nicht einmal einen Begriff von Zukunft“ (Thome 2018: 117). Als die europäischen Truppen immer weiter ins Landesinnere vorrücken und mit den Truppen des Kaisers in Kämpfe verwickelt werden, bei denen die Kaiserlichen große Verluste erleiden, werden auf chinesischer Seite einfach die Verantwortlichen ausgetauscht – und damit wird die Niederlage für das chinesische Narrativ ungeschehen gemacht, denn die neuen Zuständigen sind ja unbesiegt. „In diesem Land“, stellt Lord Elgin fest, „hatte nichts scharfe Konturen, nicht einmal der Gegensatz zwischen Krieg und Frieden, Feind und Gast, Eroberung und Besuch“ (Thome 2018: 359).

3. *Religiöse Barbaren*

Das gilt in besonderer Weise auch für die Religion. Die titelgebenden Barbaren sind zunächst (aus der Perspektive der Chinesen) die Europäer, deren Religions- und Gottesverständnis den Chinesen natürlich fremd ist, das aber von den aufständischen Hakka, wohl nicht zuletzt aus politischen Gründen, adaptiert wird. Es gibt aber auch noch andere Barbaren. Zum Beispiel werden

die Mongolen und die Tataren von den Chinesen ebenfalls als Barbaren bezeichnet. Und natürlich erachten auch die Europäer die Chinesen für barbarisch. „Die Chinesen mögen in manchen Bereichen des Lebens beachtliche Errungenschaften vorzuweisen haben," reflektiert Lord Elgin, „sie bleiben dennoch ein barbarisches Volk" (Thome 2018: 514; vgl. Thome 2018: 624). Alle Beteiligten in diesem Roman sind füreinander Barbaren und ein zentraler Index dieses wechselseitigen Barbarentums ist die Religion.[4] Der Gründer der Hakka-Sekte begreift sich – und auch das ist historisch – als der jüngere Bruder von Jesus Christus. Mit der Trinität haben die Chinesen offensichtlich ihre Probleme. Den Hakka kommt sie jedoch soweit entgegen, dass sie sie ohne weiteres zur Quaternität erweitern, aber Zeng Guofan, der Oberbefehlshaber der Hunan-Armee, der sich von einem europäischen Missionar die seltsame Religion der europäischen Barbaren erklären lässt, findet deren multiplen Gott doch mehr als befremdlich:

> Mit der Zeit begann der General zu verstehen, dass es um einen Vater ging, der seinen eigenen Sohn hinrichten ließ und den man deshalb umso mehr verehren musste. Der Vater hatte die Welt und alle Dinge geschaffen, und zwar mit bloßen Worten, indem er sagte: Das und das, es sei! Tag und Nacht zum Beispiel. Der Sohn war der, nach dem die Jahre gezählt wurden, aber beide waren irgendwie eins, und außerdem gab es noch einen Dritten, der dem Wind glich, aber auch er und die beiden anderen waren streng genommen derselbe. [. . .] Gott habe nur einen Sohn, nämlich den Hingerichteten, der aber trotzdem noch lebte. Durch seinen Tod waren alle Barbaren gerettet worden, egal, wie sie sich aufführten, und aus Dankbarkeit tranken sie sein Blut. Das Blut eines Toten! Es war mehr als beleidigend, es war ekelhaft, sich so etwas anhören zu müssen. (Thome 2018: 475)

Die Passage verdeutlicht, dass das Religionsthema im Roman auch seine komische Seite hat. Der Sektengründer der Hakka richtet beispielsweise Fragen wie die folgenden an seine „Liebe[n] Barbaren-Brüder des westlichen Ozeans" (Thome 2018: 164):

1. Wie groß ist Gott?

4 Zur wechselseitigen Zuschreibung des Barbarentums und dessen philosophiegeschichtlichen Hintergründen vgl. Rohner 2022. Rohner verweist darauf, dass es neben dem zweiwertigen Verständnis, das Zivilisation und Barbarentum einander gegenüberstellt, ein Konzept des Barbarentums gibt, in dem das Barbarische eine allgemeinmenschliche Kondition als Vorstufe zur Zivilisation darstellt. Mittels dieses anthropologischen Stufenmodells lässt sich auch das kulturelle Verflechtungsgeschehen in Thomes *Gott der Barbaren* passend beschreiben. Das zweiwertige Modell wird damit kritisch unterlaufen, wird doch deutlich, dass Barbarei und Zivilisation jeden Moment ineinander umkippen können.

2. Trägt er einen Bart? Wenn ja, welche Farbe hat er und wie lang ist er?
3. Kommt es vor, dass Gott weint?
4. Ist seine Frau, die Himmlische Mutter, dieselbe Frau, die den Älteren Himmlischen Bruder Jesus geboren hat?
5. Hat Gott außer dem Älteren Himmlischen Bruder Jesus und dem Jüngeren Himmlischen Bruder Xiuquan noch weitere Söhne?
6. Ist Gott in der Lage, Gedichte zu schreiben, und wie lange braucht er dafür?
7. Wie viele Frauen und Kinder hat der Himmlische Ältere Bruder Jesus?
8. Wie viele Enkel hat Gott zum gegenwärtigen Zeitpunkt?

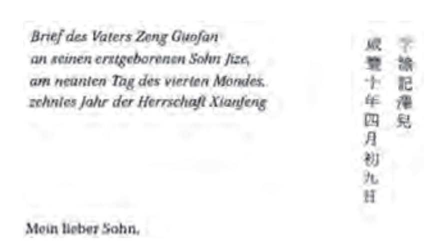
etc. (Thome 2018: 164)

Das klingt auf der einen Seite nach unendlicher Naivität der chinesischen Konvertiten, stellt aber auch Fragen nach der Konsistenz der christlichen Glaubenswahrheiten, die in diesem Licht nicht weniger naiv erscheinen wie der Frager selbst.

4. Mimikry und Sprache

Dass gerade das Verhältnis zur Religion modellhaft für die transkulturelle Konstellation als solche steht, macht die folgende Passage deutlich: „Die Chinesen glaubten an Gott wie an einen ihrer vielen Haus- und Herdgeister, die man durch Gebete gnädig stimmen musste, und es war schwer zu sagen, ob sie nicht in Wahrheit uns gnädig stimmen wollten. Oft genug, [sic] lief das, was wir Bekehrung nannten, auf ein gegenseitiges Täuschungsmanöver hinaus: Sie wussten, was sie tun mussten, damit wir so taten, als wären sie unsere Brüder und Schwestern.“ (Thome 2018: 253) Wechselseitige Mimikry erscheint also als konstitutives Moment der transkulturellen Kommunikation.[5] Die transkulturelle Religionskonstellation wird im Roman über ihre sprachlich-zeichenhafte Seite vermittelt: „‚Joss‘ hieß Gott, ein ‚joss-house‘ konnte ein Tempel oder eine Kirche sein, Missionare und Priester wurden ‚joss-men‘ genannt, und der Beruf, dem [Neukamp] hätte nachgehen sollen, hieß ‚joss-pidgin‘.“ (Thome 2018: 28) Es ist natürlich kein Zufall, dass sich in diesen Sprachenmix auch noch das Englische schiebt, denn Neukamp muss, in Hongkong angekommen, nicht nur Chinesisch, sondern auch noch Englisch lernen, weil dort die englische Mission vor Ort ist. Als er schließlich in sein Missionsdorf der Hakka kommt, muss er wieder eine neue Sprache

5 Den Hinweis verdanke ich Gesine Heger.



Brief des Vaters Zeng Guofan
an seinen erstgeborenen Sohn Jize,
am neunten Tag des vierten Mondes,
zehntes Jahr der Herrschaft Xianfeng

字諭紀澤兒
咸豐十年四月初九日

Mein lieber Sohn,

Abb. 1: Fremde Zeichen 1

(Thome 2018: 275)

lernen: „Um mich verständlich zu machen, musste ich mit dem Stock Schriftzeichen in den Boden malen und hoffen, dass mein Gegenüber lesen konnte. Es gab keine Kirche und nur eine Bibel, die bei Zusammenkünften von Hand zu Hand ging. Alle küssten sie oder hielten sie sich kurz an die Stirn.“ (Thome 2018: 31)[6] Natürlich gibt es auch eine chinesische Übersetzung der Bibel und Fei Lipu erklärt dazu: „Alles klingt ein bisschen anders, als wir es gewohnt sind. Der Heilige Geist heißt Heiliger Wind, die Apostelgeschichte heißt Heiliger Bericht von den Taten der Schüler. Wo wir Jehova lesen, sehen Chinesen drei Schriftzeichen, die so viel bedeuten wie Großvater, Feuer und China. Es ist wie mit unseren chinesischen Namen: Wenn wir sie hören, werden wir uns für einen Moment selbst fremd. Mir jedenfalls geht es so.“ (Thome 2018: 62) Die sprachlich-zeichenhafte Dimension bestimmt den Roman tatsächlich in hohem Maße (vgl. etwa Thome 2018: 94, 275, 278, 325). Das geht so weit, dass im Text auch immer wieder chinesische Schriftzeichen zu sehen sind und neben den lateinischen Buchstaben stehen. Vor diesem Hintergrund erscheint es als bezeichnend, dass das Barbarentum, das die beteiligten Parteien einander gegenseitig zuschreiben, in seiner ursprünglichen Wortbedeutung auf die Sprache zielt und eben das kulturelle Nichtverstehen des oder der jeweils anderen meint.[7]

6 Dass Neukamp Schriftzeichen auf den Boden malt, erinnert an die Geschichte von Jesus und der Ehebrecherin, in der Christus mit dem Finger auf die Erde malt (vgl. Joh 7,53–8,11).

7 Zum Problem der Übersetzung christlicher Texte ins Chinesische vgl. Lackner 2020: 139–153. Lackner argumentiert, dass der Jesuit Ludovico Buglio (1606–1682), der die Passagen zum freien Willen aus der *Summa theologica* ins Chinesische übersetzte, versuchte, mit seiner Übersetzung eine spezifisch christliche chinesische Sprache zu schaffen.

Das Tagebuch des Mädchens Huang Shuhua
Fünfzehnter Tag des dritten Mondes im zehnten Jahr der Herrschaft Xianfeng

少女黃淑華日記
咸豐十年三月十五日

Abb. 2: Fremde Zeichen 2

(Thome 2018: 325)

5. *Eine Verflechtungsgeschichte*

Die Religion erscheint als tragender Faden in dem Geflecht aus politischen und wirtschaftlichen Interessen, das der Roman aufspannt. Li Hongzhang, ein Schüler von Zeng Guofan, dem Oberbefehlshaber der Hunan-Armee, bringt es auf den Punkt, wenn er den Handel als die „eigentliche Religion" der Barbaren (Thome 2018: 393; vgl. Thome 2018: 561) bezeichnet. Gewalt ist omnipräsent im Roman (vgl. Schäfer 2018: 116). Während aber manche Kritiken schnell Parallelen zwischen den aufständischen Hakka und dem heutigen IS gezogen haben (vgl. Böttiger 2018; Siemons 2018), muss man sehen, dass der Roman Gewalt auf jeder Seite verzeichnet, in den kriegerischen Handlungen der chinesischen Zentralmacht ebenso wie auf Seiten der für ihre Handelsinteressen kämpfenden Europäer. Als gewaltsam erscheint beispielsweise auch der in China praktizierte Brauch, den Frauen die Füße abzubinden, der aus der Perspektive der Europäer ein grausames Faszinosum bildet. In Anbetracht des übergreifenden Gewaltszenarios, das Thomes Roman darbietet, bleibt der IS-Vergleich an der Oberfläche. Die Diagnosen des Romans gehen ungleich tiefer. Neukamp, alias Fei Lipu, dessen mangelnde Glaubensfestigkeit von Anfang an vermerkt (vgl. Thome 2018: 148) und der bei den Hakka zum „König Heiliges Gefäß" (Thome 2017: 604) wird, endet schließlich in einer weiteren transkulturellen Wendung als Mr. Newcamp mit seiner chinesischen Frau in einer kleinen Gemeinde in Amerika. Mit einem Partner, den er ebenfalls aus China mitgebracht hat, betätigt er sich im Kirchenbau, geht sonntags in die Kirche, nicht weil sich sein Glaube gefestigt hätte, sondern um in der Gemeinde als anständiger Bürger (vgl. Thome 2018: 704) wahrgenommen zu werden. Seine Frau hat in „einer Ecke im Schuppen" einen „kleine[n] Altar für ihre Götter" (Thome 2018: 707). Religion, gerade als Praxis, erscheint so als das soziale Leben regulierender Ordnungsfaktor.

Der Roman endet mit einem aktuellen Hinweis aus der *China Post* vom 19. Dezember 2012, der zeigt, dass sein Thema historisch nicht erledigt und Religion auch in der Gegenwart von eminenter politischer Brisanz ist.[8]

> Kampf gegen ›üble Kulte‹:
>
> Über 400 Festnahmen in China
>
> (PEKING, AFP)
>
> Die Regierung der VR China verstärkt ihren Kampf gegen sogenannte ›üble Kulte‹. Wie die staatliche Nachrichtenagentur Xinhua meldete, wurden am Wochenende allein in der westchinesischen Provinz Qinghai über 400 Mitglieder einer Sekte namens ›Allmächtiger Gott‹ festgenommen. Die christlich inspirierte Gruppierung wird beschuldigt, Gerüchte über das bevorstehende Ende der Welt zu verbreiten und zum Kampf gegen den ›roten Drachen des Kommunismus‹ aufzurufen. Berichten des staatlichen Fernsehsenders CCTV zufolge, stellten die Behörden große Mengen an gedrucktem und digitalem Material sicher.
>
> „Die genannte Zahl von 400 Festnahmen ist korrekt", bestätigte ein Regierungssprecher und fügte hinzu: „Der Kampf gegen ›Allmächtiger Gott‹ ist ein wichtiger Teil unserer Bemühung um politische Stabilität und wirtschaftlichen Aufschwung in der Region." Die Provinz Qinghai verfügt über einen großen tibetischen Bevölkerungsanteil und gehört zu den wirtschaftlich rückständigsten in der Volksrepublik. (Thome 2018: 709)

Mit dem IS hat das nichts zu tun, wohl aber mit großmachtpolitischen Verflechtungen von Religion, Politik und wirtschaftlichen Interessen. In Thomes Roman erscheint auf hellsichtige Weise alles als miteinander verbunden und zugleich aus unterschiedlichen Perspektiven gesehen. Nichts ist das, was es auf den ersten Blick zu sein scheint – die Dinge sind immer komplizierter. Die Leistung dieser großformatigen, von beträchtlichem historischen und kulturellen Wissen getragenen Erzählung besteht darin, dass sie sich, indem sie alle Positionen permanent und systematisch unterläuft und nicht zuletzt auch der Sprache ihre Eindeutigkeit entzieht, gezielt jenseits der Unterscheidung von *eigen* und *fremd* bewegt, die den transkulturellen Diskurs vielfach immer noch bestimmt.[9] Dies lässt die christliche Religion damit nicht nur in den

8 Zum Verhältnis von Religion und Politik vgl. grundlegend den Exzellenzcluster *Religion und Politik. Dynamiken von Tradition und Innovation* an der Universität Münster (https://www.uni-muenster.de/Religion-und-Politik/).

9 Zur Kritik vgl. bereits Welsch 1997: 67–90; ders. 2000: 327–351. Welsch hat darauf hingewiesen, dass Kulturen nicht in sich homogen, sondern vielfach differenziert sind und daher zwischen Kulturen Querverbindungen entstehen können, die innerhalb der eigenen

Augen der Chinesen, sondern auch in der Lektüre einer christlichen Leserschaft als zumindest befremdlich erscheinen.

Bibliographie

Blumentrath, Hendrik/Bodenburg, Julia/Hillmann, Roger/Wagner-Egelhaaf, Martina: Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film (= Literaturwissenschaft. Theorie & Beispiele). Münster: Aschendorff, 2007.

Böttiger, Helmut: Hier flirrt der Lotus. Zwischen Orient und Okzident: Stephan Thomes Roman „Gott der Barbaren" spielt im China des 19. Jahrhunderts, doch unsere Gegenwart scheint immer durch. In: Die Zeit vom 12.09.2018, S. 48.

Engelhardt, Dirk: Stephan Thome. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Munzinger Archiv (2013), https://www.munzinger.de/search/ document?index=mol16&id=16000005028&type=text/html&query.key=XVOOSkdK&template =/publikationen/klg/document.jsp&preview= (letzter Zugriff: 17.12.2021).

Halter, Martin: Aufstand gegen den Kaiser. Für den Deutschen Buchpreis 2018 nominiert: Stephan Thomes Roman „Gott der Barbaren". In: Stuttgarter Zeitung vom 03.10.2018, S. 33.

Henning, Peter: Er hat den Buchpreis verdient – aber nicht für dieses Buch. In: Der Spiegel vom 13.09.2018, https://www.spiegel.de/kultur/literatur/stephan-thome-der-roman-gott-der-barbaren-rezensiert-a-1227958.html (letzter Zugriff: 05.11.2021).

Lackner, Michael: Some Preliminary Remarks on the First Chinese Translation of Thomas Aquinas' "Summa theologica". In: Dieter Grimm, Christoph König (Hg.): Lektüre und Geltung. Zur Verstehenspraxis in der Rechtswissenschaft und in der Literaturwissenschaft. Göttingen: Wallstein, 2020, S. 139–153.

Moritz, Rainer: Barbaren sind immer die anderen. Schreckliche Kriege haben China im 19. Jahrhundert erschüttert. Stephan Thome schreibt darüber einen Roman, der auch die Gegenwart im Blick hat. In: Neue Zürcher Zeitung vom 29.09.2018, S. 45.

Müller, Burkhard: Milchzähne und Massaker. In: Süddeutsche Zeitung vom 14.09.2018, S. 12.

Rohner, Melanie: Barbaren in Argentinien. Lateinamerikanische Folgen europäischer Aufklärung bei Sarmiento und Borges. In: Isabelle Stauffer u. a. (Hg.): Koloniale und Postkoloniale Welten. Umschreiben und Umkartieren hegemonialer Verhältnisse. Darmstadt: wbg [erscheint 2022].

Schäfer, Klaus: Missionsgeschichte und Missionare in Stephan Thomes Roman „Gott der Barbaren". In: Klaus W. Müller, Elmar Spohn (Hg.): Interkulturelle Theologie versus Missiologie. Beiträge zu Geschichte – Mission – Theologie.

Kultur als fremd erscheinen mögen. Thomes Roman führt dies paradigmatisch vor. Zum Konzept der Transkulturalität vgl. grundsätzlich auch Blumentrath u. a. 2007.

Festschrift für Bernd Brandl zum 65. Geburtstag. edition missiotop. Jahrbuch 2018. Nürnberg: VTR, S. 114–126.
Siemons, Mark: Stephan Thomes Abenteuerroman: Von Menschen und Nicht-Menschen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 18.09.2018, S. 10.
Thome, Stephan: Gott der Barbaren. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2018.
Universität Münster: Religion und Politik. Dynamiken von Tradition und Innovation, https://www.uni-muenster.de/Religion-und-Politik/ (letzter Zugriff: 05.11.2021).
von Sternburg, Judith: Wir Barbaren: Stephan Thomes neues Buch ist ein gewaltiger historischer Roman. In: Frankfurter Rundschau vom 24.09.2018, S. 22.
Welsch, Wolfgang: Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen. In: Irmela Schneider, Christian W. Thomsen (Hg.): Hybridkulturen. Medien, Netze, Künste. Köln: Wienand Verlag & Medien GmbH, 1997, S. 67–90.
Welsch, Wolfgang: Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung. In: Andreas Cesana, Dietrich Eggers (Hg.): Thematischer Teil II: Zur Theoriebildung und Philosophie des Interkulturellen (= Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 26). München: iudicium, 2000, S. 327–351.

Ästhetisch-narrative Strategien der Transkulturalität in Literatur und Film

Herausgegeben von
Simonetta Sanna, Lena Wetenkamp, Barbara von der Lühe

Ästhetisch-narrative Strategien der Transkulturalität in Literatur und Film. Eine Einleitung

Bei der Begegnung von Kulturen kommt es zu Verständigungen, aber auch zu Auseinandersetzungen, die sich aus der potentiellen Unversöhnlichkeit und Starre der kulturellen, sozial-historischen aber auch ideologisch verfestigten Identitäten ergeben. Welche narrativen Strategien lassen sich finden, die von dem Aufeinandertreffen dieser kulturellen Differenzen berichten und vor allem: Welche neue Ausdrucksformen können sich aus der Interaktion zwischen Eigenem und Fremden ergeben? Welche Bedeutung kann dabei der Übersetzungsleistung, dem Vermitteln zwischen unterschiedlichen Mentalitäten zugesprochen werden? Gibt es inszenierte Räume oder beschriebene Landschaften, die das eventuell gegebene Konfliktpotenzial absorbieren und Unterschiede an- und ausgleichen? Sind Erzähldistanzen, die Gewalt reflektieren, aber auch überschreiten, erkennbar? Und zu guter Letzt, gibt es Hoffnungen – im Sinne von Gewaltüberwindung –, die in poetischer Gestalt zum Ausdruck kommen?

Die Beiträge der Sektion reflektieren diese Fragen durch inter- und transmediale Analysen zu Literatur und Film, zu Aspekten des filmischen Erzählens und filmanaloger Erzählverfahren in der Literatur und der Filmtheorie. Sie eröffnen damit neue Perspektiven auf die transmediale Erzählforschung und die intermediale Narratologie. Auch stehen Werkanalysen sowie theoretische Reflexionen zum Wirkungspotential von literarischen und filmischen Erzählungen im Fokus, die die Auseinandersetzung mit der Figur des Fremden zur individuellen und, davon ausgehend, zur kollektiven Erfahrung machen, die also danach trachten, die transkulturellen Dynamiken, die Möglichkeiten des Lebens in vielfältigen *cultural spaces* aufzuzeigen.

Christine Arendt (Università Cattolica Milano, Italien) untersucht die Afrikaromane Stefanie Zweigs in Bezug auf die Themen Transkulturalität, Interkulturalität und Postkolonialismus, wobei sie neben einer Interpretation der Werke, bei der auf die hybriden Figuren und ihre Freundschaften fokussiert wird, eine Entwicklungslinie der Romane aufzeichnet. Hiltrud Arens (University of Montana, Missoula, USA) erforscht Yoko Tawadas Erzählung *Das nackte Auge* (2004), welche die filmischen Aspekte von Intermedialität, Visualität, Wahrnehmung und transkultureller Übersetzung auf struktureller, inhaltlicher und narrativer Ebene einarbeitet. Yahya Elsaghes (Universität Bern, Schweiz) Beitrag über Rolf Thieles Verfilmung gleichen Titels (1964)

von Thomas Manns *Wälsungenblut* (1921) untersucht die Vermittlung zwischen den Antisemitismen des Mann'schen Frühwerks und der Rolle, die dem Autor bei der nationalen Selbstvergewisserung als Repräsentanten des anderen, guten Deutschland zugefallen war. Yuhuan Huang (Guangdong University of Foreign Studies, China) beleuchtet am Beispiel eines Vertreters der neueren deutschsprachigen Migrationsfilme, *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011, Regie: Jasemin Şamdereli), die Frage nach den ästhetisch-narrativen Strategien der Transkulturalität im Film, indem sie die Rezeption seitens ihrer chinesischen Germanistikstudierenden analysiert. Andrey Kotin (Universität Zielona Góra, Polen) nimmt mit Erzählperspektive und zeiträumlicher Spezifik exemplarisch narrative Verfahren in den Blick, die Text und Film gemeinsam sind. Catarina Martins (Universität Coimbra, Portugal) geht der Frage nach, ob die Kehrseite der Geschichte überhaupt erzählt werden kann, indem sie versucht, im Werk der Schriftstellerin Sharon Dodua Otoo die Eigenschaften einer inklusiveren transkulturellen post-nationalen Geschichtsschreibung, die in der erzählenden Literatur zum Ausdruck kommt, zu identifizieren. Simonetta Sanna (Universität Sassari, Italien) deutet Hans Keilsons Roman *Der Tod des Widersachers* als ästhetische Grenzerfahrung des Fremden und als Versuch, den transkulturellen Dialog und differenzierte Strategien des Erfahrens und des verantwortungsvollen Handelns selbst in schwierigsten gewaltgeladenen Zeiten aufrechtzuerhalten. Sinae Lee (Seoul National University, Seoul, Korea) vergleicht das Märchen *Hänsel und Gretel* der Brüder Grimm mit dem gleichnamigen koreanischen Film unter der Regie von Yim, Phil-Sung unter besonderer Berücksichtigung der Transmedialität.

Vera Stegmann (Lehigh Universität in Bethlehem, Pennsylvania, USA) fokussiert ihre Analyse von Fatih Akins gleichnamiger Verfilmung (2016) von Wolfgang Herrndorfs erfolgreichen Jugendroman *Tschick* (2010) in dem die Protagonisten ihre kulturellen, psychischen, sozialen und sexuellen Unterschiede erforschen auf die transmediale Verarbeitung durch die Integration verschiedener Medien, literarische Genres, Videospiele, Malerei und Musik. Shipra Tholia (Banaras Hindu Universitàt, Varanasi, Indien) entwickelt ihre Überlegungen zum Phänomen der Grenzüberschreitung in der Comicverfilmung am Beispiel des Comics *Tim und Struppi, Das Geheimnis der „Einhorn"* (1943) von Hergé und dem Film *Die Abenteuer von Tim und Struppi – Das Geheimnis der „Einhorn"* (2011) von Steven Spielberg im Kontext zeitgenössischer Erscheinungsformen des Erzählens und der Transformation der Kunst zu komplexen Multimedien. Francesca Tucci (Universität Palermo, Italien) deutet den Wim Wenders-Film *Palermo Shooting* (2008) als eine Art zeitgenössische Variante der traditionellen Italienreise um und interpretiert seinen Protagonisten, den Fotografen Finn, als Inbegriff des modernen Künstlers, der sich mit Kategorien wie „Original" oder „Fälschung", „Bild", „Abbild" bzw. „Ableitung aus der Realität" beschäftigt. Barbara von der Lühe (TU Berlin,

Deutschland) untersucht Intermedialität als Konzept deutscher Autorenfilmer am Beispiel von Alexander Kluges Experimentalfilm *Nachrichten aus der ideologischen Antike: Marx – Eisenstein – Das Kapital* (2008): Kluge verbindet unterschiedlichste Text-, Bild- und Film-Materialien miteinander, wobei er sich unter anderem des Konzepts der Montage der Attraktionen von Sergej Eisenstein bedient, um dem Publikum Marx' *Kapital* rational verständlich und zugleich emotional begreiflich nahebringen. Lena Wetenkamp (Universität Trier, Deutschland) liest Kafkas Romanfragment *Der Proceß* (1925) und Orson Welles' filmische Adaption *Le Procès/The trial* (1962) unter dem Aspekt der medial spezifischen Inszenierung von Macht und Gewalt mit dem Ziel, das semantische Feld von Macht, Zwang und Gewalt differenzierter zu bestimmen und dabei insbesondere den Begriff der strukturellen Gewalt (Galtung) kritisch zu hinterfragen. Paul Whiteheads (Universität Mainz, Deutschland) Beitrag widerspricht der Auffassung, die jegliche Literarizität des Interviews verneint, indem er die ambivalente Interviewpraxis W. G. Sebalds untersucht und dabei das textästhetisch-narrative Potenzial der Gesprächssituation, Inszenierungspraktiken und die Probleme Kanonisierung, Literaturbetrieb und öffentliches Image in den Fokus rückt.

Simonetta Sanna, Lena Wetenkamp, Barbara von der Lühe

Transkulturalität in Stefanie Zweigs fiktionalen Afrikaromanen

Christine Arendt (Mailand)

1. Einleitung

Stefanie Zweig wurde durch ihre autobiografischen Werke berühmt, in denen sie ihr Exil in Afrika schildert, so vor allem durch den Roman *Nirgendwo in Afrika* (1995), der zum Bestseller avancierte und 2001 von Caroline Link verfilmt wurde (vgl. Arendt 2019 und 2020). Ihr Aufenthalt in Kenia von 1938 bis 1947, der sie sehr geprägt hat, bildet jedoch ebenso wie eine Reise nach Kenia im Jahr 1972 auch die Erfahrungsgrundlage für ihre fiktionalen in Afrika angesiedelten Romane, in denen hybride Figuren eine bedeutende Rolle spielen. Die transkulturellen Individuen gehen jeweils sehr enge interkulturelle Freundschaften ein, d.h. Freundschaften zwischen schwarz und weiß. Zweig zeigt die Grenzen der Transkulturalität auf und macht auf die vielfältigen Probleme aufmerksam, vor die diese Freundschaften gestellt werden. Es soll auf die Konstellationen eingegangen werden, die in den Romanen zur Entstehung von Transkulturalität führen. Weiterhin werden die unterschiedlichen Kontexte dargestellt, in denen die interkulturellen Freundschaften beheimatet sind, und Überlegungen zur Entwicklung von Zweigs Werk angestellt.

Die fiktionalen Afrikaromane wurden bislang vor allem von Dirk Göttsche (2003: 225–231) untersucht, der *Die Spur des Löwen* als „Schule des interkulturellen Bewußtseins" (ebd.: 225) wertet. Die in . . . *doch die Träume blieben in Afrika* geschilderte Freundschaft schätzt er als interkulturelle Utopie ein, die zugleich die heutigen Probleme Afrikas veranschauliche. Problematisch scheint, dass er in *Karibu heißt willkommen* eine „prekäre Nähe zu Tania Blixens Mythisierung des Kolonialismus" (ebd.: 226) vermutet, und zwar aufgrund der Tatsache, dass die Protagonistin bei ihrer Rückkehr nach Kenia „ihr Afrika" in Nairobi nicht mehr wiederfindet; zudem geht er nicht auf die Entwicklung dieser Afrikaromane Zweigs ein.

2. Die Spur des Löwen *(1981): ein interkultureller Entwicklungsroman*

Zweigs erster fiktionaler Afrikaroman *Die Spur des Löwen* ist ein Jahr nach ihrem ersten autobiografischen Roman *Ein Mundvoll Erde* (1980) entstanden.

Beide Werke wurden als Jugendbücher konzipiert – auch wenn *Die Spur des Löwen* als Roman klassifiziert wird – und bilden zusammen mit einigen in Europa angesiedelten Jugendbüchern Zweigs ihr Frühwerk, das sie noch während ihrer Tätigkeit als Leiterin des Feuilletons der *Abendpost/Nachtausgabe* in Frankfurt schrieb. Wie in *Ein Mundvoll Erde* wird in *Die Spur des Löwen* eine Jugendfreundschaft zwischen einem deutschen, in Afrika lebenden Kind bzw. Jugendlichen und einem kenianischen Heranwachsenden geschildert.

Dargestellt wird der Urlaub einer deutschen Familie im postkolonialen Kenia. Der Sohn Mark ist sitzengeblieben und hat ein problematisches Verhältnis zu seinem leistungsbetonten Vater; zu dem schwarzen Fahrer, mit dem die Familie Kenia bereist, entwickelt er dagegen spontan eine positive Beziehung. Er hat einen Sinn für die Schönheit der Natur des Landes und schämt sich für das respektlose Verhalten seines Vaters und anderer Touristen den Einheimischen gegenüber. Auf der letzten Station der Reise, einer Lodge, ist er voller Trauer über die bevorstehende Rückkehr nach Deutschland und geht mit einem dort arbeitenden Nandi mit. Er spürt, „wie eng und voller Zwang sein Leben zu Hause ist“ (Zweig 2000: 34) und folgt dem Schwarzen, der ihm zunächst nur die Affen zeigen will. Der Einheimische bringt ihn nun zu seinem Stamm, da er ihn für das weiße Kind hält, das einer Geschichte zufolge den Nandi Glück bringen wird. Bei diesen angekommen, wird Mark bewusst, dass er entführt wurde. Nach kurzer Zeit jedoch beginnt er, sein vergangenes Leben zu vergessen und zu „Maji“ zu werden, wie er von ihnen genannt wird (ebd.: 36 ff.). Die Nandi, die völlig zurückgezogen in kleinen Hütten leben, kennt Zweig aus eigenem Erleben von vielen Ritten, die sie während des Exils zu ihnen unternahm.[1] Hier wird deutlich, dass ihre Beschreibung der Ethnien in Kenia recht differenziert ist, beispielsweise schildert sie das problematische Verhältnis zwischen den Nandi und den im postkolonialen Kenia herrschenden Kikuyu (vgl. Zweig 2000: 77–79).

Mark lernt Suaheli (vgl. ebd.: 66) und freundet sich mit dem Häuptlingssohn Morani an (vgl. ebd.: 72–74). Innerhalb kurzer Zeit scheint er sich fast vollkommen zu assimilieren: Er übernimmt die Kommunikationsregeln der Nandi und lernt den Gott Asis und den Donnergott Ilat kennen. Die kulturellen Lernprozesse sind gegenseitig: Mark bringt zunächst Morani, dann aber auch dem Häuptling Assanti Buchstaben und erste Wörter bei. Sehr deutlich schildert Zweig jedoch auch die unterschiedlichen kulturellen Standardisierungen (zu diesem Begriff vgl. Hansen 2011). Die kulturellen Unterschiede verhindern eine vollkommene Assimilation und führen schließlich dazu, dass Mark die Nandi verlässt: Er hat Angst vor der Beschneidung, die bei den

1 Zweig schildert Ritte zu den Nandi mehrfach in ihren Werken, so in *Ein Mundvoll Erde* (vgl. Zweig 1983: 121, 122, 129, 130, 155 und 156), in *Vivian* (vgl. dies. 2013: 23, 29, 30 und 34) und in *Nirgendwo war Heimat* (vgl. dies. 2014: 195).

Jungen durchgeführt wird, wenn sie zu Kriegern werden. Vor allem aber kann er die Einstellung der Nandi dem Tod gegenüber nicht akzeptieren. Als sein Freund Morani krank wird, versucht er das Fieber zu senken und kämpft um sein Leben. In diesem Zusammenhang wird er sich seiner Transkulturalität bewusst und leidet unter den gegensätzlichen kulturellen Einflüssen:

> Das Gefühl, er würde aus zwei Menschen bestehen, stößt wie ein scharfer Pfeil durch Marks Körper. Der eine Teil von Mark heißt Maji, und dieser Maji hat das Wissen und die Weisheit der Nandi getrunken. Maji hat begriffen, dass es sinnlos und töricht ist, sich gegen den Willen des großen Gottes Asis aufzulehnen. Ein Mensch, der sterben will, muss sterben dürfen. Es ist gut, rechtzeitig von ihm Abschied zu nehmen. Maji sieht die Menschen, die gestorben sind, seitdem die Nandi ihn holten, deutlich vor sich. Sie haben sich nie gewehrt, und Maji hat gelernt, das gut und richtig zu finden. [. . .]
>
> Maji aber hat nicht mit jenem Teil von sich selbst gerechnet, der noch immer Mark heißt. Dieser Mark wehrt sich, Morani aufzugeben. Er ist verzweifelt und wird von den Erinnerungen an sein früheres Leben bedrängt. Er sieht sich [. . .] zum Arzt gehen. (Zweig 200: 128)

Vor allem die unterschiedlichen kulturellen Standardisierungen hinsichtlich des Todes führen bei Mark dazu, dass er über seine kulturelle Identität reflektiert:

> Mark hat erkannt, dass er nie bei den Nandi zu Hause sein wird. Er hat geglaubt, er hätte sein früheres Leben abgeschüttelt. Immer hat er von Freiheit geträumt, und dann hat er sie gefunden; aber seine Vergangenheit hat ihn nie verlassen. Es war alles nur Täuschung. Marks Kopf weigert sich, die Dinge mit den Augen der Menschen zu sehen, die um ihn sind. Er wehrt sich dagegen, dass Morani stirbt, und ihm ist es vollkommen gleichgültig, was der große Gott Asis dazu sagt. Er fürchtet sich auch nicht vor dem Donnergott Ilat. (Ebd.: 129)

Marks Wunsch zu helfen löst bei ihm eine Sehnsucht nach Büchern aus, die er während seiner Schulzeit meist abgelehnt hatte. Hier wird der Roman zum Entwicklungsroman, in dem der Protagonist durch seine Erlebnisse in Afrika reift. Schließlich verlässt Mark die Nandi und geht zu einer Gruppe Weißer in der Nähe des Lagers.

3. … doch die Träume blieben in Afrika*: von der tödlichen Bedrohung interkultureller Freundschaften im postkolonialen Kenia*

Der zweite fiktionale Afrikaroman Zweigs … *doch die Träume blieben in Afrika* aus dem Jahr 1998 entstand unmittelbar nach Zweigs zweiter Afrikareise ein Jahr zuvor und ist damit durch ihre Reiseerfahrungen in Kenia um die Jahrtausendwende geprägt. Wiederum folgt dieser fiktionale Afrikaroman auf autobiografische Romane, und zwar auf *Nirgendwo in Afrika* (1995) und *Irgendwo in Deutschland* (1996), die Zweigs Ruhm als Schriftstellerin begründeten. Wie in *Die Spur des Löwen* wird eine Reise ins postkoloniale Kenia geschildert, das hier jedoch ungleich moderner anmutet. Protagonist ist der alternde Anwalt Paul Merkel, der als Sohn eines Ingenieurs bis zu seinem sechzehnten Lebensjahr in Kenia gelebt hat und jetzt aus der „Enge, Farblosigkeit und Monotonie" (Zweig 1998: 14) Deutschlands bzw. Europas dorthin zurückkehren will. Diese Reise bedeutet für Paul einen „irrwitzigen Ausbruch aus der Norm" (ebd.: 11) auf der Suche nach den in Deutschland überdeckten, aber nie wirklich vergessenen Anteilen seiner transkulturellen Identität, die weder seine Frau noch sein Sohn kennen. Damit handelt es sich zunächst einmal um den Roman einer problematischen Assimilation: Paul kann die – in Deutschland stets unterdrückten – kenianischen Anteile seiner hybriden Identität nicht mehr verleugnen oder, wie der Titel erklärt, seine „Träume blieben in Afrika".[2]

Schon bald nach seiner Ankunft in Nairobi entdeckt Paul jedoch die Unterschiede zum Afrika aus seiner Erinnerung. Der perfekt scheinende Service des berühmten Norfolk-Hotels in Nairobi ist an der Grenze zum Eingriff in die Intimsphäre, im Hotelzimmer wartet eine Prostituierte auf ihn und im Verlauf des Romans entpuppt sich der dienstbeflissene Portier als Chef des organisierten Verbrechens, der vom Hotel aus Überfälle auf Touristen plant, die mit von ihm vermittelten Fahrern auf Safari unterwegs sind. Mit dem Fahrer Gabriel, mit dem Paul stets Suaheli spricht, verbindet ihn jedoch schon nach kurzer Zeit eine enge Freundschaft. Für Paul stellen die Erlebnisse von afrikanischer Natur und afrikanischen Tieren, die Gabriel ihm verschafft, eine Verjüngungskur dar und bieten ihm Halt in seiner Sinnkrise; dieser ist von den Gesprächen mit ihm und seinem Verhältnis zu den Tieren, insbesondere den Affen, die Paul als Brüder betrachtet, angezogen (vgl. ebd.: 126). Auch Gabriel ist durch eine hybride, wenn auch ganz anders geartete kulturelle Identität charakterisiert, die sich in seinen zwei Namen manifestiert. Im Kontext seines Lebens in Nairobi heißt er Gabriel, in der Gemeinschaft seines Heimatdorfes Kinanjui; als Fahrer für das Norfolk-Hotel muss er stehlen und

2 Es ist deshalb problematisch, wie Göttsche von einer Reaktualisierung des „kolonialen Topos der ‚Fremde als Heimat' " zu sprechen (Göttsche 2017: 306).

betrügen, als Angehöriger seines Heimatdorfes kann er im Kreis seiner Familie nach traditionellen Werten leben. Auf einem Abstecher zu Gabriels Dorf findet Paul die verloren geglaubte Welt seiner Jugend wieder und heilt dessen Sohn von einem lebensbedrohlichen Fieber – hier sind hinsichtlich des Kampfes gegen den Tod Parallelen zum Roman *Die Spur des Löwen* unverkennbar. Nach diesen Geschehnissen wird Gabriel – in der Übersetzung des sprechenden Namens aus dem Hebräischen „der Starke durch Gott“ – endgültig für Paul Freund und Sohn. Die Auswirkungen seines Afrikaerlebnisses sind irreversibel: „Er begriff, daß, wenn überhaupt, nur sein Körper zurückkehren würde in die Gleichgültigkeit der erstarrten Welt von Pflicht und Norm, Überdruß und Zwang – sein Kopf nie mehr“ (ebd.: 198). Pauls Verhältnis zu Gabriel ist symbiotisch geworden, wie ein seit vielen Jahren in Kenia lebender Engländer hellsichtig erkennt: „In Afrika sollten Herzen nicht wie Bäume zusammenwachsen, deren Wurzeln sich begegnen. Sie sterben, wenn man sie trennt.“ „Ich hab’s versucht“, erwiderte Paul, „doch mein Herz ließ nicht mit sich handeln.“ (Ebd.: 200)

Diese Warnung vor zu engen Beziehungen bildet zugleich das Motto des Romans. Im weiteren Verlauf der Safari werden die Bindungen zwischen Paul und Gabriel immer stärker und beide – nicht zuletzt durch das Gefühl ihrer Verbundenheit – unvorsichtig. Schließlich werden sie überfallen und Gabriel wird beim Versuch, Paul zu schützen, getötet. Die Erinnerung an die Freundschaft bleibt Paul jedoch erhalten, ihn würde – und so endet der Roman – „sein schwarzer Sohn auf jeder Safari des Lebens begleiten“ (ebd.: 332). Trotz seines wenigstens zum Teil versöhnlichen Endes handelt es sich um einen Roman, der die Zerrissenheit der hybriden Identitäten zwischen den unterschiedlichen Welten deutlich vorführt. Die Freundschaft zwischen schwarz und weiß führt zur Katastrophe in einem Kenia, das von großen Gegensätzen geprägt ist, so von Freiheit, aber auch ausgeprägter Kriminalität, von Luxushotels, aber zugleich großer Armut.

4. Karibu heißt willkommen *und* Wiedersehen mit Afrika*: interkulturelle Freundschaften in ihrer historischen Entwicklung*

Auch in den beiden weiteren fiktionalen Afrikaromanen Zweigs, *Karibu heißt willkommen* und *Wiedersehen mit Afrika*, bleiben Freundschaften zwischen schwarz und weiß das bestimmende Thema. Zweig stellt die Geschichte der Bewohner einer Farm im Hochland Kenias dar und leuchtet zugleich die historische Dimension dieser Freundschaften sowie der Situation transkultureller Identitäten in Kenia aus. Bereits der Titel *Karibu heißt willkommen* betont die freundschaftliche Beziehung zwischen schwarz und weiß, indem er

auf den Namen der Farm referiert, den ein Einheimischer, Kamau, ihr gegeben hat und ihn zugleich übersetzt bzw. erklärt (vgl. Zweig 2010: 16 und 23). Das Motto des Romans stellt eine Abgrenzung vom Kolonialismus dar: „*Auf Karibu war nur das freundliche Wort der Bitte und nie das anmaßende des Befehls erlaubt. Keiner durfte den anderen kränken und ihm die Würde nehmen*." (Ebd.: 5, Hervorh. i. O.; vgl. auch ebd.: 22).

Brian und Mary, die in der englischen Gesellschaft Außenseiter sind, bauen in Thomson's Falls im Hochland Kenias die Farm Karibu auf, die einen Gegenentwurf zu den im Land herrschenden kolonialen Verhältnissen darstellt. Der Erzähler betont ausdrücklich Brians Bewusstsein davon, dass er seinen Erfolg den Kenntnissen Kamaus verdankt (vgl. ebd.: 23). Er unterstreicht auf diese Weise afrikanische Kompetenzen und wendet sich gegen ethnisierende Inferiorisierungen. Postkoloniale Diskurse bestimmen auch die Darstellung der Freundschaft zwischen Mary und Kamaus Frau Chebeti: „Es war eine ungewöhnliche Beziehung in einem Land, in dem sonst die Hautfarbe über Besitz, Ansehen, Emotionen und Zuwendung entschied. Das wussten beide Frauen. Sie nahmen mit Freude und Achtung entgegen, was die andere zu geben hatte." (Ebd.: 23)[3]

Nach Marys Tod wächst Brians Tochter Stella zusammen mit Kamaus und Chebetis Tochter Wangari auf. Beide entwickeln transkulturelle Identitäten. Wangari heißt mit ihrem zweiten Namen Lilly, lernt außer Kikuyu auch Suaheli und etwas Englisch und trägt ein europäisches Kleid. Der Traum Brians, die Mädchen zusammen wie Schwestern zu erziehen, scheitert jedoch an der kolonialen Realität des Landes, da Lilly an keiner Schule zugelassen wird:

> Brian fügte sich, aber er konnte den Gedanken nicht ertragen, die Schule würde für Stella und Lilly auf immer die Welt in Europas Wissen und Afrikas Weisheit spalten. Ebenso ahnungslos wie besessen begann Brian dann nach einer Schule zu suchen, die schwarze und weiße Kinder aufnahm. Weil Karibu ihm zu lange Schutz vor der Wirklichkeit des Landes gewährt hatte, lieferte er sich seinem Traum aus, reiste von Mombasa bis Kisumu und stritt mit entsetzten Schuldirektoren, die ihm klarmachten, dass es für die Afrikaner keine Schulpflicht gab, kaum Schulen und strikte Rassentrennung.
>
> „Wollen sie denn", herrschte ihn der Schuldirektor in Nakuru an, „dass Ihre Tochter mit Kindern in die Schule geht, deren Väter uns den Schädel einschlagen? Haben Sie noch nie etwas von Mau-Mau gehört?"

3 Bezeichnenderweise überarbeitet Zweig im Jahr nach der Veröffentlichung von *Karibu heisst willkommen* ihr Jugendbuch *Ein Mundvoll Erde* in Bezug auf Political Correctness, vgl. Arendt 2020: 68.

„Doch“, sagte Brian, „nur was hat das mit Kindern zu tun?“ (Ebd.: 53)

Bezüglich der Rassentrennung führt die einsetzende Unabhängigkeitsbewegung zu einer weiteren Polarisierung. Brian muss seine Tochter allein auf ein Internat geben, leidet unter der Trennung von ihr sowie unter dem Verlust seiner Illusionen:

> War er nüchtern gewesen und selbstkritisch genug, um sein eigener unbarmherziger Richter zu sein, hatte er seine Melancholie als das Sterben seiner Illusionen durchschaut. Die hatten ihm verheißen, auf Karibu würden alle Menschen gleich sein, keiner Herr und niemand Knecht.
>
> [. . .] Der Gerechte sah sich von der Arroganz seiner Landsleute an den Pranger gestellt. Er fühlte sich schuldig und in die Reihe derer befohlen, die den Menschen mit schwarzer Haut nur deshalb ihre Würde nahmen, weil sie sich nicht vorstellen konnten, dass diese leben, lieben und leiden konnten wie sie selbst. Für Brian würde jedoch die für Afrika einmalige Freundschaft zwischen Stella und Lilly immer ein Teil von jenem Paradies bleiben, das er als junger Mann mit seiner Frau geschaffen hatte. (Ebd.: 75)

Brians Versuch, die Farm wie bisher weiterzuführen, scheitert jedoch endgültig an der immer weiter um sich greifenden Rebellion der Mau-Mau-Bewegung. Zweig berichtet in diesem Zusammenhang von den Grausamkeiten der Aufständischen, die auch vor den transkulturellen Individuen nicht Halt machen, unterstreicht aber auch die in keinem Verhältnis zu den ermordeten Weißen stehenden Verluste an Menschenleben bei den Freiheitskämpfern: „In den vier Jahren [. . .] waren zweiunddreißig britische Farmer, drei weiße Frauen, fünf Kinder und fast zwölftausend schwarze Freiheitskämpfer in dem von beiden Seiten erbarmungslos ausgetragenen Kampf der Kikuyu um das eigene Land umgekommen.“ (Ebd.: 153)

Schließlich wird die Farm in Brand gesteckt. Brian stirbt in der Absicht, Lilly in Sicherheit zu bringen, und Stella flieht mit Hilfe von Chebeti nach England. Lilly, die sich aus dem Gebäude retten konnte, läuft von der Farm weg, und Kamau sucht den Tod im Wald, weil er sich ein Leben ohne Brian nicht mehr vorstellen kann. Hier nimmt Zweig das Motiv einer Freundschaft zwischen schwarz und weiß wieder auf, die als so existentiell empfunden wird, dass das Leben ohne den anderen nicht mehr lebenswert erscheint (vgl. Zweig 2000: 358; siehe hierzu auch Arendt 2019: 331).

Nach Jahren bei ihrem Großvater im großbürgerlichen Milieu in London kehrt die Tochter Stella schwanger in das inzwischen unabhängig gewordene Kenia zurück, um ihre schwarze Schwester in Nairobi zu suchen. Diese arbeitet als Prostituierte, was für sie die einzige Möglichkeit darstellt, außerhalb der Enge des Dorfes oder einer Stellung ein selbstbestimmtes Leben zu führen. Beide fahren nach Karibu zu Chebeti, die sie großgezogen hatte, wo

Stella eine dunkelhäutige Tochter zur Welt bringt. Der Vater ist ein in London lebender Medizinstudent aus Goa – einer nachhaltig von der ehemaligen europäischen Kolonialmacht Portugal beeinflussten Region Indiens. Mit diesem Kind geht für Stella der Traum von einem „Zebrakind" in Erfüllung, einem Kind, das weder weiß noch schwarz ist und zwischen zwei Welten bzw. Kulturen steht (Zweig 2012: 42, 66, 116, 241 und 296; vgl. auch dies. 2010: 321 und 2012: 28 und 30). Lilly erkennt jedoch schnell, dass sich nur Reiche „Zebrakinder" leisten können. Sie erträgt die soziale Distanz zu Stella nicht, woran die Freundschaft der beiden zerbricht. Auf dem Weg nach Nairobi wird Lilly von einem skrupellosen, mafiösen Geschäftsmann ermordet, als sie eine von ihm gestohlene Brosche zurückfordert.

Aber nicht nur hinsichtlich der Freundschaft zwischen Stella und Lilly kann *Wiedersehen mit Afrika* als Roman einer umfassenden Desillusionierung bezeichnet werden. Stella muss feststellen, dass das Kenia der Unabhängigkeit nicht mehr das Kenia ist, das sie kannte, und sich von ihren Illusionen verabschieden. Ihr einheimischer Freund Moi erklärt ihr, die Einheimischen sähen nicht mehr nach den Sternen, sondern wollten auch eine Uhr (vgl. Zweig 2012: 151). Ein ehemaliger Freund ihres Vaters, James Stuart, spricht von dem Land, „das es nicht mehr gibt oder vielleicht auch nie gab" (ebd.: 236). Stella kann ihren Traum vom Leben in der Einfachheit und Bedürfnislosigkeit nicht retten (vgl. ebd.: 259), schließlich weist Stuart sie darauf hin, dass zu viele über ihr Bankkonto Bescheid wüssten, sodass sie und ihre Tochter in Afrika nicht sicher seien. Ihre Tochter habe aufgrund ihrer Hautfarbe dort keine Chance: „Für die Kikuyu ist sie zu hell, für die paar Europäer, die es hier noch gibt, zu dunkel" (ebd.: 259). Stellas Abreise gleicht einer Flucht: Ohne irgendjemanden in ihre Pläne einzuweihen, fährt sie nur mit ihrer Tochter und einer kleinen Tasche zu Stuart, der sie zum Flughafen bringt.

Zweig erinnert in diesem Zweiteiler an diejenigen, die auch während des Kolonialismus versucht haben, interkulturelle Freundschaften aufzubauen. Sie schildert die Entwicklung dieser Formen des Zusammenlebens von schwarz und weiß, wobei sie den Bogen von der Zeit des Zweiten Weltkriegs zum postkolonialen modernen Afrika schlägt. Damit fokussiert sie auf transkulturelle Mischungen und interkulturelle Annäherungen, die in Ausnahmefällen während des Kolonialismus möglich waren, aber während des Mau Mau-Aufstands wie auch im unabhängigen Kenia – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen – zum Scheitern verurteilt waren. Die Romane stellen einen Versuch dar, zu einer differenzierten Betrachtung dieser Beziehungen und der interkulturellen Konstellationen beizutragen und die Ausschlussprozesse vor allem von transkulturellen Individuen zu analysieren. Zugleich klingt wie in *Die Spur des Löwen* die Unvereinbarkeit unterschiedlicher Welten an: Das Gleiten von einer Welt in die andere wird als „Märchen" bezeichnet (ebd.: 161). Die Inkompatibilität der unterschiedlichen Kulturen

wird verstärkt durch die Probleme der hybriden Individuen in polarisierenden, eindeutige Zuordnungen verlangenden Gesellschaften.

5. Fazit: Entwicklung der fiktionalen Afrikaromane

In Zweigs frühem Werk *Die Spur des Löwen* wird zwar die Problematik von Transkulturalität aufgrund unterschiedlicher Wertesysteme aufgezeigt, die interkulturelle Freundschaft ist jedoch durch das zurückgezogene Leben der Nandi auch in der postkolonialen Gesellschaft ohne Probleme möglich. Diese Konstellation ändert sich in dem Roman *... doch die Träume blieben in Afrika*, in dem die Gefährdung der transkulturellen Individuen bzw. ihrer interkulturellen Freundschaften in der postkolonialen kenianischen Gesellschaft herausgestellt wird. Auch in *Karibu heißt willkommen* und *Wiedersehen mit Afrika* betont Zweig die Gefahr, der diese Menschen ausgesetzt sind. Neu ist in diesen Romanen, dass sie die interkulturellen Freundschaften in ihrer historischen Entwicklung, d.h. während des Kolonialismus, des Mau-Mau-Aufstands und im unabhängigen Kenia schildert. Diese Werke zeichnen sich zudem durch eine eingehende Darstellung unterschiedlicher Facetten der Freundschaften zwischen schwarz und weiß und der mit ihnen einhergehenden Probleme aus. Eine Entwicklung ist in Zweigs fiktionalen Afrikaromanen zudem in Bezug auf die gewählten Formen der Ästhetisierung auszumachen: vom Jugendbuch über den Roman bis zur Einbeziehung der zeitlichen Dimension in einer Art Chronik, die bereits auf die Tetralogie von der Rothschildallee (2007–2011) ihres Spätwerks verweist.[4]

Bibliografie

Arendt, Christine (2019), *Zur Analyse kulturreflexiver Filme und ihrer Rezeption im DaF-Unterricht. „Das Leben der Anderen“ und „Nirgendwo in Afrika“. Interpretation, Narratologie, Erinnerungsrhetorik und Rezeption durch italienische Studierende*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Dies. (2020), „Varianten autobiographischen Schreibens bei Stefanie Zweig. Vom Erlebnis Afrikas zur Darstellung und Dokumentation des Exils“, in *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 11.1 (2020), 65–81.

4 Zur Rothschildtetralogie vgl. Arendt 2021.

Dies. (2021), „Zwischen Autobiographie, Biographie und Fiktion. Von jüdischen Identitätskonstruktionen und dem Verhältnis zwischen Juden und anderen Deutschen im Werk Stefanie Zweigs“, in *Wirkendes Wort* 1 (2021), 79–97.

Göttsche, Dirk (2003), „Zwischen Exotismus und Postkolonialismus. Der Afrika-Diskurs in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“, in Ders. / M. Moustapha Diallo (Hrsg.), *Interkulturelle Texturen, Afrika und Deutschland im Reflexionsmedium der Literatur*. Bielefeld: Aisthesis, 161–244.

Ders. (2017), „Gegenwartsliteratur“, in Dirk Göttsche / Axel Dunker / Gabriele Dürbek, *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: Metzler, 297–311.

Hansen, Klaus P. (2011), *Kultur und Kulturwissenschaft*. 4. vollst. überarb. Aufl. Tübingen: Francke.

Zweig, Stefanie (1983), *Ein Mundvoll Erde*. München. Deutscher Taschenbuch Verlag.

Dies. (1998), *. . . doch die Träume blieben in Afrika*. *Roman*. München: Langen Müller.

Dies. (2000), „Nirgendwo in Afrika“, in Dies., *Nirgendwo in Afrika. Irgendwo in Deutschland*. München: Heyne, 3–364.

Dies. (2001), *Die Spur des Löwen. Roman*. Frankfurt a. M: Fischer.

Dies. (2010), *Karibu heißt Willkommen*. *Roman*. München: Heyne.

Dies. (2012), *Wiedersehen mit Afrika*. Roman. München: Heyne.

Dies. (2013), *Vivian. Ein Mund voll Erde*. München: Heyne.

Dies. (2014), *Nirgendwo war Heimat. Mein Leben auf zwei Kontinenten* [2012]. München: Heyne.

„Ich frage mich manchmal, wer mein Regisseur ist“ – Imagination und Intermedialität in Yoko Tawadas *Das nackte Auge*

Hiltrud Arens (Missoula)

1. Einleitung

Im Reich der Imagination sind es Künstler*innen, die unseren Blick und unser Verständnis für die vielfältigen, konkreten transnationalen, und ambivalenten Dynamiken schärfen, die in fortwährende globale Veränderungen eingebettet sind. Denn gerade in Literatur und Kunst können komplexe Bewegungen ausgedrückt werden, die transkulturelle Herangehensweisen und neue Perspektiven eröffnen (Kimmich/Schahadat 2012: 8). Die Autorin Yoko Tawada nimmt in diesem Kontext eine einmalige Position innerhalb der transnationalen deutschsprachigen Literatur ein, und ist „eine renommierte Repräsentantin zeitgenössischer exophoner Literatur,“ die geschult auf Erkenntnisse aus Sprach- und Kulturanalysen zurückgreifen kann, und diese für die „poetische Organisation ihrer Texte“ nutzt (Ivanovic 2010: 171, 173).[1] Ihr Oeuvre wird im Kontext kultureller Globalisierungsdiskurse, historischer Traditionen in der Literatur z.B. des Surrealismus, der Ironie und des Sprachspiels, und zu literarischen Übersetzungs- und Transformations- als auch zu neuen Räumlichkeitskonzepten transnationaler und transkultureller Literatur erforscht (Adelson 2011: 158). Das Motiv der Reise im Zusammenhang mit Übersetzungs- und Sprachüberlegungen nimmt dabei seit einigen Jahren einen hervorgehobenen Forschungsbereich ein (Adelson 2014: 115). Tawadas poetologisches Verständnis von Sprache, Multilingualität, Medialität, und Formen von Übersetzung und Verwandlung wird unter stetig neuen Aspekten erforscht, die im Rahmen dieses Beitrags nicht ausführlicher behandelt werden können. Ihr Werk steht im Kontext einer transnationalen Literatur, die sich durch ihre Schreibweise von „nahezu allen Identifikationsschemata zu emanzipieren“ vermag (Ivanovic 2010: 173), und neue Formen und inhaltliche Verbindungen hervorbringt, die konventionelle Wahrnehmungen in Frage stellen.

1 Tawada hat sich mit dem Begriff der Exophonie in ihrem in Japan erschienenen Band *Ekusofinî* auseinandergesetzt; siehe Ivanovic 2008: 223; 2010: 172; Mae 2010: 379.

In diesem Beitrag untersuche ich die intermedialen Verbindungsebenen und ihre narrative Struktur, die in Tawadas Erzählung *Das nackte Auge* (2004)[2] durch die Darstellung der Imagination und der Wahrnehmungen der Protagonistin zwischen räumlichen, temporalen, und visuellen Dimensionen existieren, um herauszuarbeiten, wie durch die filmischen Einmischungen in den Text, nicht nur die Wahrnehmungsebenen der Protagonistin, sondern die der Leser*innen herausgefordert werden. Ähnlich wie im Theater der performative Aspekt der Sprache den hörbaren Effekt betont, und so das „Nicht-Erfahrbare hörbar wird" (Tawada 1996: 23), spielt die Autorin mit dem Medium des Blicks, der Bilder, und der Gesten, um das visuelle Moment mit den (hörbaren) Stimmen zu verbinden, und den sinnlichen Erfahrungshorizont zu erweitern und hervorzuheben. Durch die Einbindung des visuellen Aspekts, der synergetisch Struktur und Inhalt verflechtet, erweitert Tawada nicht nur den Diskurs zur Wahrnehmung von (Miss)Kommunikation und (Miss)Verständnis, sondern sie fragt, ob es nicht besser sei, „sich von der traditionellen Umgangsweise mit der Schrift zu befreien, also nicht mehr zu ‚lesen,' sondern zu ‚schauen' oder noch weiterzugehen, um eine neue Möglichkeit zu finden" (Tawada 2002: 176).

2. Inhalt – Struktur – Narration

Das nackte Auge erzählt die Geschichte einer jungen Vietnamesin aus der Perspektive der Ich-Erzählerin, die 1988 aus Vietnam als Schülerin nach Ost-Berlin fliegt, um an einem internationalem Jugendtreffen teilzunehmen, wo sie als Stimme zum Thema „Vietnam als Opfer des amerikanischen Imperialismus" eine Rede halten soll (*NA* 7). Von dort wird sie jedoch von einem Westdeutschen nach Bochum entführt, ohne ihren Auftrag in Ost-Berlin zu erfüllen. Aus Bochum kommt sie auf fantastische, traumhafte Weise mit dem Nachtzug, der zugleich imaginär und real auftaucht, und von dem sie hofft, dass er sie nach Moskau bringt (um wieder nach Vietnam gelangen zu können), ohne Fahrkarte und Pass mit der Hilfe einer mysteriösen Frauenfigur nach Paris (*NA* 33–38). In Paris lebt sie illegal, isoliert, und marginalisiert trotz einiger Veränderungs- und Ausbruchsversuche bis Mitte der neunziger Jahre, ohne von den einschneidenden Ereignissen wie dem Fall der Mauer, der Wiedervereinigung, und der Auflösung der Sowjetunion zu erfahren. Dort wird es ihre obsessive, tägliche Hauptbeschäftigung, Filme mit Catherine Deneuve als Hauptdarstellerin im Kino zu sehen. Die Sucht nach Kinofilmen mit Deneuve

2 *Das nackte Auge* wird im folgenden durchgehend als *NA* zitiert.

als Darstellerin dient zum einen auf der Erzählebene als eine Art Überlebensstrategie der Protagonistin, zum anderen auf der metaliterarischen Ebene als vielschichtige Auseinandersetzung mit einer visualisierten transkulturellen Erfahrung ihrer Welt. Deneuve wird in ihren unterschiedlichen Frauenrollen für die Protagonistin zur bedeutenden fiktiven Ansprechfigur, die sie in ihren inneren Dialogen siezt, und die gleichsam die mysteriös traumhafte Frauengestalt war, die sie in ihrer Fantasie auf den Weg nach Paris auf die stillgelegten Schienen in Bochum gelockt hat. Hansjörg Bay und Leslie Adelson sehen in dieser Szene an dem Ort der rostigen Schienen, die magisch nach Paris führen, eine (buchstäblich) zentrale Weichenstellung für den weiteren Text, in dem es die Sicht öffnet auf die enge Verbindung zwischen Reise, Bewegung, Migration, und Formen von dynamischen Übersetzungen und Sprachexperimenten, die Adelson als „mobile sites of experimentation in language and translation" bezeichnet (Bay 2010: 555; Adelson 2014: 116).

Petra Fachinger situiert *Das nackte Auge* in eine Zeit, in der der Diskurs zu Nation, Nationalität und Erinnerung der 1990ziger Jahre sich verstärkt mit Fragen zu Globalisierungsprozessen zu Anfang der 2000er Jahre auseinandersetzte (2010: 299). Man kann diese Erzählung als eine verstärkt Politische deuten (Bay 558), denn gerade die inhaltliche Thematik spricht einschneidende Veränderungen und gegenwärtig anhaltende Diskurse an: die globale Migration von Menschen und die rapide Entwicklung und Bedeutung der visuellen Medien, und deren Auswirkungen auf die Rolle der Imagination für den Einzelnen und die Gesellschaft. Diese sich in Bewegung befindenden globalen Prozesse der Migration und der beschleunigten technologischen Entwicklungen haben einen tiefgreifenden Einfluss auf kulturelle und gesellschaftliche Entwicklungen, deren multidirektionalen Auswirkungen auf die Imagination als ein konstitutiver Bestandteil der modernen Subjektivität von Arjun Appadurai diskutiert wird (1996: 3). Dieses Aufeinandertreffen der sich bewegenden Bilder und der deterritorialisierten Zuschauer*innen, die in gleichzeitigem Umlauf und in Kommunikation miteinander stehen, zeigen neue Instabilitäten und Brüche in Bezug auf Identität, Sprache, und Zugehörigkeiten auf (1996: 4). Appadurai sieht dies als einen Prozess, der dynamische Effekte auslöst (1996: 54), und eine „Imagination möglicher Lebensentwürfe" vermittele (Bachmann-Medick 2010: 296). Diese Spannung zwischen Imagination, dem Wunsch nach einer befreienden Veränderung, und den existierenden diversen Einschränkungen, hält Miriam Llamas Ubieto für einen zentralen Aspekt in Tawadas Erzählung, der die „Unbestimmtheit als produktive Form" verhandele (2016: 41).

Die Autorin konfrontiert uns regelmäßig mit fiktiven Charakteren, die in Europa leben, und versuchen ihre Umwelt zu entschlüsseln, als wäre diese ein Text mit einer unbekannten Schrift. In *Das nackte Auge* verschiebt Tawada ihre Aufmerksamkeit von der Körperlichkeit einer anderen Sprache, der

Schrift und ihren Symbolen, auf die mediale Interaktion der Protagonistin mit dem Kino. Was impliziert dieser „mediale turn“ für die Literatur (Schmitz-Emans 2008: 185)? Fragen der Wahrnehmung, Interpretation, Projektion, Repräsentation, Kommunikation, und dem Verständnis der Filme sind nicht mehr allein auf Sprache, ihre Metaphern und Motive bezogen, sondern auf mediale Bilder, Rollen, körperliche Gesten, historische Kontexte, die die Protagonistin in den europäischen Filmen (wieder)entdeckt, und die wir als Reise durch eine ganz eigene Filmwelt miterleben, die die Protagonistin als ihr „Kopfkino“ bezeichnet (*NA* 51). Die Hervorhebung des Sehens der Filme im Text zeigt eine diskursive Nähe zu den Bild- und Medienwissenschaften, die sich intensiv mit der Bedeutung von Seh- und Wahrnehmungsweisen beschäftigen (Bachmann-Medick 2010: 331–365).

Tawada selbst verknüpft ihre exophone Poetologie mit dem Verständnis das Literatur als ein Ort zu verstehen sei, der eingebettet ist in eine Vielfalt von kulturellen Kontexten und Konstruktionen, in denen der historische Kontext eine wichtige Rolle spielt (2000: 13–14). In ihrer eigenen kreativen Arbeit lenkt sie den Blick um, d.h. sie arbeitet, wie sie sagt, an der „Umkehr dieses Blickes“, der das traditionelle ethnologische Modell umlenken möchte (2000: 14). Zum einen eignen sich gerade literarische Techniken aus der sprachlichen Übersetzung, der Dekonstruktion, des Surrealismus für diese poetische Herangehensweise der transkulturellen Rekonfigurationen, die sich als Leitmotive facettenreicher Sprach- und Figurenverwandlungen in ihren Werken finden (Kloepfer/Matsunaga 2000: 12). Zum andern eröffnet sich durch das Ineinanderwirken von Filmerzählungen mit einem verfremdenden Blick der ethnologischen Verkehrung eine Sensibilisierung, eine Ebene des sensuellen Erfahrbaren und Wahrnehmbaren, die eine zentrale Rolle für den Text spielt, und nicht nur den Begriff der kulturellen Übersetzung erweitert, aber auch diese Wahrnehmungsformen reflektierend behandelt. David MacDougall, Anthropologe und Filmemacher, ist der Meinung, dass Filme – wobei sein Augenmerk zum großen Teil auf ethnographischen Dokumentarfilmen liegt, was aber hier gerade eine Verbindung zu Tawada bildet – eine Alternative zum beschreibenden Text darstellen (1998: 62). Im Besonderen produziere fiktionales Kino komplexe Konstruktionen von sozialer Erfahrung von Individuen (1998: 67). Für ihn verschieben Filme eine logozentrisch geprägte Hierarchie von Erklärungen auf das erfahrbare Verständnis non-verbaler Bilder (1998: 84). MacDougall bevorzugt Filmerzählungen, da sie eine Koexistenz unterschiedlicher Vorgänge und Beziehungen in räumlicher „co-presence“ erzeugen können, die mit zeitlicher Simultanität korrespondieren (2020: 2). So ein Erfahrungsmoment beim Sehen eines Filmes vollzieht eine Übersetzung von Bildwahrnehmung in eigene Körperwahrnehmung (Bachmann-Medick 341), wie es im Text geschieht: „In dem Kino war es zwar dunkler als in dem Keller, aber es hatte etwas Beruhigendes. Auf der Leinwand spielten nicht

ich, sondern andere Menschen ihr Leben. Ich konnte mir mich selbst nicht als eine Figur vorstellen, die in Paris lebte. Dafür konnte ich mir meine Körperhaltungen von früher zum ersten Mal bildlich vorstellen, zum Beispiel, wie ich in Bochum vom Bett aus die Wände betrachtet hatte. Das Schlafzimmer in „Repulsion" zeigte mir das. Es war nur nicht ich, die im Bett lag, sondern SIE" (*NA* 51). Die Filmszene hilft der Erzählerin im Nachhinein ihr früheres Verhalten zu erkennen. Sprache allein ist nicht mehr ausschlaggebend, sondern durch andere Sinne, wie die visuelle Wahrnehmung und deren Reflektion, wird für die Erzählerin eine Beziehung zwischen sich und der Schauspielerin und dem Film hergestellt. In dieser Erzählung experimentiert die Autorin mit diesem Prozess der Erweiterung ihrer Darstellung in Form des fragenden Umkehr-Blickes durch ihre visuell inspirierte Herangehensweise. Auch wenn dabei zu beachten ist, dass trotz dieses zentralen Referenzpunktes des filmischen Mediums im Text die Behandlung der Filme der schriftlichen literarischen Sprache verhaftet bleibt (Meurer 15–16), aber durch diese intermediale Auseinandersetzung eine kreative, ambivalente Spannung erhält, wie die Anfangsszene des Buches sie auch präsentiert (*NA* 7).

Organe der Sinnes- und Selbstwahrnehmungen, die autonom handeln und ein eigenes fantastisch-literarisches Leben führen, wie der Finger, die Zunge, die Haut und die Ohren, sind Bestandteil von in Tawadas Werk. Das Auge als Organ der Wahrnehmung markiert eine „empfindliche Grenze zwischen dem Innern und dem Außen, wobei die Wahrnehmung dieser Grenze, der Übergang von dem einem in den anderen Bereich" manchmal plötzlich und schockhaft in Tawadas Texten zum Ausdruck kommen kann (Ivanovic/ Matsunaga 2011: 110). So hat das Auge die ambivalente Fähigkeit Wahrnehmungen klar als auch verklärt aufzunehmen, oder auch durch die Verknüpfung des Mediums Film, wie in der Erzählung im letzten Kapitel zu erblinden, im buchstäblichen als auch im metaphorischen Sinn. Die Funktion des Auges in dieser Erzählung ist facettenreich und wandelt sich ständig. Es geht um ein vieldeutiges Sehen: das Sehen der Protagonistin und das Auge der Kamera, die ihr die Filme eröffnet, und somit zeit- und ortübergreifend andere Lebenswelten und Charaktere vermittelt, während sie in Paris im Cinéma sitzt.[3] So fragt sich die Protagonistin: „Wie wäre es, wenn ich all das ohne die Kameralinse sehen würde? Das wäre nicht möglich, denn ohne die Kameralinse hätte ich überhaupt keine Chance gehabt, diese Menschen zu sehen" (*NA* 71).

Anders als Filme, die als literarische Adaptionen von Geschichten entstehen, setzt dieser Text das Filmmedium im umgekehrten Sinn ein, und es

3 Doug Slaymaker und Linda Koiran beschreiben das Auge nicht nur als Auge der Protagonistin, sondern auch als eine (mechanische) Kameralinse, die im Kopf der Figur die Bilder aufzeichnet (Slaymaker 2010: 667), und wie ein wanderndes Kameraauge neue Betrachtungen auf die Welt freigibt (Koiran 2009: 269).

fungiert mal als Folie oder als Spiegel für die Protagonistin. Bay sieht diese ästhetische Umsetzung als ein „neues mediales Terrain,“ dass die Narration und die ästhetische Struktur bestimmen, indem Übersetzungen und Transfer zwischen betrachteten Filmen und dem Text die Erzählung durchgehend gestalten (Bay 2010: 554). Analog zu der praktischen Entstehung eines Filmes, in der durch unterschiedliche Filmtechniken Nähe, Ferne, Detail, Überschneidungen, Verschiebungen, Rück- und Vorblenden, Brechungen, Nahaufnahmen, und Fragmente von Szenen entstehen können, arbeitet die Autorin mit einer ähnlich fragmentierenden Schreibstrategie, die Wörter und Bilder auseinandernimmt und neu zusammenfügt, wie sie es in einem Interview als zentralen Aspekt ihrer Poetik benennt (Brandt 2005: 11). Diese Strategie ist eine der Umgestaltung, ähnlich wie Marshall McLuhan sie in seinem Klassiker beschrieben hat als filmtechnische Methode, die die Zuschauer*innen in eine andere Welt trägt: „from the world of sequence and connections into the world of creative configurations and fragmentions,“ in der es nicht um lineare Verbindungen, sondern um Konfigurationen gehe (1964: 27), die sich in *Das nackte Auge* als neue intermediale Konstellationen inhaltlich und formal ausdrücken.

Die dreizehn Kapitel im Text zitieren die Filmtitel, wie *Repulsion, Tristana, Indochina, Belle de Jour, Le Dernier Métro,* um nur einige zu nennen, die den Text strukturieren. Gleichzeitig spielen sie auch eine maßgebliche inhaltliche Rolle, und sind durch Deneuve als Schauspielerin alle miteinander verbunden. Sie geben der Erzählung eine kaleidoskopische, dezentrierte Struktur wie in einer Montage, in der sich die Filme mit den Orten, Charakteren, und Ereignissen in die innere imaginäre Vorstellungswelt der Protagonistin so einfügen, dass sie sich letztendlich durchdringen (Schmitz-Emans 2008: 199). In der Montage, ähnlich einer Filmerzählung, sind Einheit und lineare Abbildung nicht dringend oder ausschlaggebend. Was in den Kapiteln des Textes entfaltet wird, sind Risse, Brüche, Lücken und Schnittpunkte, die durch die Perspektive der Protagonistin neu konfiguriert werden und nicht nur die innere Fantasiewelt der Figur fokussieren, sondern die Grenzen zwischen Fiktion und „Realität“ verwischen. Der Blickwinkel der Protagonistin auf die Filme erzeugt inhaltlich multiperspektivische Verschiebungen, in der beide Welten für die Hauptfigur „real“ erscheinen (Schmitz-Emans 2008: 199). Das erzeugt ambivalente Momente zwischen den nicht immer trennbaren und (auf)gebrochenen Film- und Realwelten. Gleichzeitig offenbart diese fluide Verbindung, Überlappung, und teilweise Parallelisierung eine tieferliegende Instabilität, sprachliche Isolation, gesellschaftliche Marginalisierung und Diskriminierung der Protagonistin. Das vermittelte Medium der Filme hebe, nach Julia Genz, die unterschiedlichen medialen und außermedialen Ebenen auf, da sich die Filmfiguren gespielt von Deneuve auf dem gleichen Level befinden wie die Protagonistin, die auch die Zuschauerin der Filme ist (Genz

2012: 187). Schon zu Anfang in Bochum versucht die Hauptfigur sich vorzustellen, dass sie nicht mehr von der Vergangenheit und den entfernten Orten abgeschnitten sei, sondern, dass diese verbunden seien (*NA* 30). So hat sie den Eindruck, dass die Sonne nur sie beleuchte, „eine unwichtige Figur ohne Rollentext, in einem Theater ohne Publikum" (*NA* 31). Die Ich-Erzählerin registriert die Figuren im Film als Menschen und sich als eine Figur oder sie sieht sich in einer wechselnden Rolle ähnlich wie Deneuve. Diese Auffassung zeigt eine weitere Grenzverwischung zwischen den medialen Ebenen, die sich durch die Protagonistin ausdrückt. Genz spricht davon, dass es nicht bei einer medialen transkulturellen Vermittlung bleibe, denn im Text scheine sich zunehmend die Kinowelt von der Erzählstimme zu entfernen und die Handlung zu steuern (2012: 187), was parallel einhergeht zu dem zunehmenden Verschwinden, dem nicht-mehr-sichtbar-Sein der Protagonistin, und dem Motiv des Erblindens im letzten Kapitel *Dancer in the Dark*, in der Film- und Lebenswelt sich endgültig zu durchdringen scheinen.

Tawadas Poetik korrespondiert mit der Idee der Filmtheoretikerin Rey Chow, dass im Transfer zwischen dem Medium Sprache, Schrift, und Film eine Veränderung stattfindet, die aus einem Mangel, einer Oberflächlichkeit, einen Moment der Befreiung entwickeln kann (1995: 188). So ist dies eine ambivalente und sich verflüchtigende Bewegung im Text selbst. Obwohl die Protagonistin durch das Kino wahrnimmt, dass immer neue „Gegenwarten" (*NA* 89) entstehen, ihr das Kino Schutz „vor der Sonne, der Macht der Sichtbarkeit" gewährt (*NA* 105; 138), und ihr eine andere Form von Licht bietet: „Das Cinéma, seine Bühne, hatte keine Tiefe, dafür aber eine eigene Lichtquelle" (*NA* 138), bleibt sie ohne „ein Dach über dem Kopf, illegal arbeitslos, eine Stummheit ohne Sprachkenntnisse, ungewaschen und verschlafen" (*NA* 139). Ihre Träume vom Studium in Paris, von einem anderen Leben, bleiben unerfüllt. Nur Deneuve in einer ihrer Rollen erinnert sie an den verlorenen Wunsch und lebt das wahre Leben: „Auf der Leinwand spielte sich das Leben ab, ein Leben vor dem Tod" (*NA* 138). Sie vergleicht sich mit der Schauspielerin, die ihre Rollen spielt: „So wie Sie eine Rolle im Film spielen, spiele auch ich eine Rolle in der Geschichte. Ich frage mich manchmal wer mein Regisseur ist" (*NA* 89). So wie die Protagonistin ihre Namen bei den Begegnungen ändert, ihre Lebensgeschichte variiert, Angst hat, ihren wirklichen Vornamen zu nennen, da er ihr dann „wie ein Rollenname" vorkäme (*NA* 129), und kaum jemandem erzählt, wie ihre wahre Situation aussieht, ist diese Frage nach dem Regisseur für ihre eigene Rolle ein Hinweis auf die starke Macht des imaginären „Kopfkinos" zum einen. Zum anderen aber problematisiert und ironisiert die Hauptfigur mit ihrer Behauptung, auch sie sei Teil der Geschichte – der „realen"/realen Geschichte oder die eines Films? – und lässt diese Frage für uns offen. An anderer Stelle reagiert die Protagonistin fragend auf die Rolle und die Gewalt, die die Darstellerin in *Belle De Jour* spielt und

erfährt, und verknüpft diesen Moment in ihren Gedanken mit dem Film *Indochina*, in dem Deneuve in einer anderen Rolle jemandem Gewalt zugefügt hat (*NA* 111–112). Durch diesen intermedialen Referenzprozess werden komplexe Fragen geschlechtsspezifischer und (post)kolonialer Machtprozesse und Verstrickungen sichtbar, die gesellschaftliche Mechanismen durch die diversen Rollen Deneuves erfahrbar machen, besonders da diese durch einen kritischen interpretativen Blick der Protagonistin entlarvt werden.

Die Annahme der Autorin, dass neue sprachliche Konstellationen Bedeutungen erschaffen können, hängt mit ihrer multilingualen Herangehensweise zusammen, in der sie fiktive Charaktere entwirft, die andere Sprachen nicht verstehen können oder wollen und daher überhaupt neue Beobachtungen und Empfindungen suchen und registrieren (Yildiz 2012: 119). Tawada formuliert dies so: „Wenn man den Inhalt nicht versteht, kann man manchmal besser heraushören, wie eine Sprache auf ihre Weise eine Spannung aufbaut. Man hört die Wiederkehr der Dinge, die noch keinen Namen haben. Man hört Veränderungen in Bewegungen. Etwas Unsichtbares wird sichtbar, etwas Statisches wird wieder in Bewegung gesetzt und etwas Vergessenes nimmt eine neue Form an" (2010: 411). Da die Hauptfigur Französisch nicht beherrscht, erfüllen Filme durch ihre bildliche Sprache die Bedeutung einer alternativen Möglichkeit des transkulturellen Lernens. Dabei spielt Deneuve als Schauspielerin für die Protagonistin die entscheidende Rolle. Die Darstellerin verkörpert dabei nichts Fixiertes, sondern das Gegenteil: „Keine einfache Botschaft zwang mich in die Enge des Verstehens. Besonders bei Großaufnahmen war ihr [Deneuves] Gesicht so faszinierend offen wie eine Leinwand vor der Filmvorführung" (*NA* 95). Die Protagonistin bevorzugt offene Geschichten, kritisiert langweilige Soundtracks, äußert sich historisch kritisch, identifiziert sich mit manchen Rollen, lehnt andere ab, und reflektiert differenzierte gesellschaftliche Fragestellungen, die sie immer konkret mit ihren Lebenserfahrungen verbindet (Bay 561). So hilft ihr Deneuve in der Rolle als Elaine in *Indochina* zum Beispiel „der Gewalt der Bilder" zu entfliehen und „einen stillen Ort" der Sehnsucht neben der Handlung anzustreben (*NA* 97). Die Autorin betont in einem Interview, welche große Rolle der Blick in der Gesellschaft an sich spiele, aber ihres Ermessens nicht in der Literatur, die jedoch die Chance habe, „die Gewalt des Blicks zu zeigen oder wieder zunichte zu machen" (Mansbrügge 2005: 215). So impliziert die Herkunft der Protagonistin eine Sensibilität kolonialer und postkolonialer Verhältnisse (Bay 558), die sich in der visuellen Auseinandersetzung mit dem Film *Indochina* verdeutlichen. Doch schon vorher in ihrer Überlegung zu Frankreich und Paris, stellt die Hauptfigur trocken und ironisch fest, dass das ein Land war, „das eine Zeitlang bei uns zu Gast gewesen war" (*NA* 13). Später erinnert sie sich an eine Szene, in der sie als Kind der Meinung gewesen war, „Paris sei Teil des Landes gewesen" (*NA* 40), und nicht umgekehrt.

3. Schluss

Nach Appadurai könnte diese Erzählung als eine „ethnographische Parabel" gelesen werden (1998: 62), die Europa neu liest. Durch die erzählten Szeneneinblendungen mittels der reflektierten Perspektive der Protagonistin porträtiert *Das Nackte Auge* eine sprachliche und kulturelle Desorientierung, gleichsam eine Bilder- und Rollenbereicherung, und eine kritische, transkulturelle, filmästhetische Rezeption der ausgesuchten europäischen Filme. Figurenkonstellationen und Bilder werden aufgebrochen und neu zusammengesetzt. Die Autorin thematisiert mit Vietnam, der DDR, Moskau, Bochum und Paris als Folie für die Wahrnehmungen und Erinnerungen der Hauptfigur (post)kommunistische und (post)kapitalistische Vorstellungen, und sie stellt Bezüge dar zu kolonialem und postkolonialem Trauma anhand der kritisch beleuchteten Filmszenen, die Vietnam und Europa betreffen. Das Buch erzählt durch die Augen der Protagonistin ihre Geschichte der verknüpften fragmentarischen Geschichte/n als Teil der historischen „Verflechtung (*entanglement*)" der globalisierten Welt (Conrad/ Randeria 2002: 10).

Durch die Modalität des intermedialen Erzählens anhand permanenter bildlich-sprachlicher Übersetzungsprozesse, die narrative Strukturen aufbrechen, versucht die Autorin neue Erfahrungsmomente zu schaffen, die unsere Wahrnehmungen schärfen, die konventionelles Verstehen in Frage stellen, und Verdrängtes als auch neue Sichtweisen hervorrufen. Das Schlusskapitel lässt viele Fragen offen, und könnte auch als „Alternativgeschichte" zum vorherigen Text gelesen werden (Bay 2010: 565). Denn wer ist die Protagonistin, die zum Ende hin unsichtbar wird, oder gar verschwindet, und in einem Film als Figur auftaucht? MacDougall ist der Meinung, dass Filme weniger „a communicative act than a form of commensal engagement with the world" darstellen, und dass dieser Prozess die *Erfahrung* der Erklärung vorziehe (Taylor 1998: 11). Gerade besonders fesselnde filmische Eigenschaften verweigerten sich hartnäckig einfachen semiotischen Dekodierungen (Taylor 1998: 11). Dieses mediale Verständnis korrespondiert stark mit Tawadas Poetik und Herangehensweise an ihren Text, in dem es nicht um das Verstehen an sich und klare Entschlüsselungen geht, sondern um das sicht- und hörbar Erfahrbare, das hier facettenreich betont wird. So können wir auch Teil haben an diesen Erfahrungsmomenten, in dem wir den verschiedenen Ebenen, Bildern und Stimmen beim Lesen begegnen.

Bibliografie

Adelson, Leslie A. (2011), „The Future of Futurity: Alexander Kluge and Yoko Tawada“, in The Germanic Review: Literature, Culture, Theory 86.3, 153–84.

Adelson, Leslie A. (2014), „Rusty Rails and Parallel Tracks. Translatio in Yoko Tawada'sDas nackte Auge“, in Birgit Mara Kaiser (Hrsg.), Singularity and Transnational Poetics. London/New York: Routledge, 115–133.

Appadurai, Arjun (1996), Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

Bachmann-Medick, Doris (2010), Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek: Rowohlt, 4. Ausgabe.

Bay, Hansjörg (2010), „‚Eyes wide shut‘. Mediale Übersetzungen in Yoko Tawadas Das nackte Auge“, in Études Germaniques 3, 553–568.

Brandt, Bettina (2005), „Ein Wort, ein Ort, or How Words Create Places: Interview with Yoko Tawada,“ in Women in German Yearbook. Band 21. Lincoln/London: U of Nebraska P, 1–15.

Chow, Rey (1995), Primitive Passions, Visuality, Sexuality, Ethnography, and Chinese Cinema. New York: Columbia UP.

Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini (Hrsg.) (2002), „Einleitung: Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt,“ in Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. Unter Mitarbeit von Beate Sutterlüty. Frankfurt/New York: Campus, 9–49.

Fachinger, Petra (2010), „Postcolonial/Postcommunist Picaresque and the Logic of ‘trans’ in Yoko Tawada's Das nackte Auge.“ in Christine Ivanovic (Hrsg.), Yoko Tawada: Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück SANCHO PANSA von Yoko Tawada. Tübingen: Stauffenburg, 297–308.

Genz, Julia (2012), „Medien als Kulturvermittler? Mediale Gewalt und Transkulturalität in Yoko Tawadas Das nackte Auge und Schwager in Bordeaux“, in Ortrud Gutjahr (Hrsg.), Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik: Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge. Tübingen: konkursbuch, 186–202.

Ivanovic, Christine (2008), „Exophonie, Echophonie: Resonanzkörper und polyphone Räume bei Yoko Tawada“, in Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 6, 223–247.

Ivanovic, Christine (Hrsg.) (2010), „Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins“, in Yoko Tawada: Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück SANCHO PANSA von Yoko Tawada, Tübingen: Stauffenburg, 171–206.

Ivanovic, Christine/Matsunaga, Miho (2011), „Tawada von zwei Seiten – Eine Dialektüre in Stichworten“, in Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Yoko Tawada. Text und Kritik, 191/192, 108–156.

Kimmich, Dorothee/Schahadat, Schamma (2012), Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität. Bielefeld: transcript.

Kloepfer, Albrecht/Matsunaga, Miho (2000), „Yoko Tawada,“ in Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur 64, 1–17.

Koiran, Linda (2009), Schreiben in fremder Sprache. Yoko Tawada und Galsan Tschinag. Studien zu den deutschsprachigen Werken von Autoren asiatischer Herkunft. München: Iudicium.

Llamas Ubieto, Miriam (2016), „Zwischen Befreiung und Einschränkung: Die Poetik der Verwandlung in Das nackte Auge von Yoko Tawada," in Seminar: A Journal of Germanic Studies, 52.1, 39–59.

MacDougall, David (1998), Transcultural Cinema. Mit einer Einleitung von Lucien Taylor (Hrsg.). Princeton: Princeton UP.

MacDougall, David, (2020), „How the Visual Makes Sense", Visual Anthropology 33:1, 1–8.

Mae, Michiko (2010), „Tawada Yokos Literatur als transkulturelle und intermediale Transformation", in Christine Ivanovic (Hrsg.), Yoko Tawada: Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück SANCHO PANSA von Yoko Tawada, Tübingen: Stauffenburg, 369–383.

Mansbrügge, Antje (2005), „Yoko Tawada: Essays aus Talisman", Junge deutschsprachige Literatur. Mit Tipps, Materialien und Kopiervorlagen für die Unterrichtspraxis von Markus Langner. Berlin: Cornelsen, 199–222.

McLuhan, Marshall (1964), Understanding Media: The Extension of Man. New York: Signet Books.

Meurer, Ulrich, (Hrsg.) (2012), „Gemeinsame Sequenzen: Einige Vorworte zu Übersetzung und Film." Übersetzung und Film. Das Kino als Translationsmedium. Unter Mitarbeit von Maria Oikonomou. Bielefeld: transcript, 9–42.

Schmitz-Emans, Monika (2008), „Entgrenzungsphantasien und Derealisierungserfahrungen: Das Kino im Spiegel des Romans bei Thomas Mann, Luigi Pirandello, José Saramago und Yoko Tawada", in Sandra Poppe und Sascha Seiler (Hrsg.), Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur. Berlin: Erich Schmidt, 185–204.

Slaymaker, Doug (2010), „Travelling Optics in Yoko Tawada." Études Germaniques 3, 665–672.

Tawada, Yoko (1996), Talisman. Tübingen: konkursbuch.

Tawada, Yoko (2000), Spielzeug und Sprachmagie. Eine ethnologische Poetologie. Tübingen: konkursbuch.

Tawada, Yoko (2002), „Die Krone aus Gras. Zu Paul Celans ‚Die Niemandrose'," in Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Text und Kritik 53/54, 170–183.

Tawada, Yoko. (2004), Das nackte Auge. Erzählung. Tübingen: konkursbuch.

Tawada, Yoko (2010), „Europa und Mehrsprachigkeit." in Études Germaniques 65.3, 407–413.

Taylor, Lucien (1998), „Introduction", Transcultural Cinema. Princeton: Princeton UP, 3–21.

Yildiz, Yasemin (2012), Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition. UP.

Franz Seitz' *Wälsungenblut*

Yahya Elsaghe (Bern)

Der Film *Wälsungenblut* (1965), der sechs ereignisreiche Jahrzehnte nach der Entstehung der gleichnamigen Novelle ins Kino kam, markiert in der Geschichte der bundesrepublikanischen Thomas-Mann-Verfilmungen den Abschluss einer ersten Phase. Von einer zweiten unterscheidet sich diese erste Phase dadurch, dass die Familie Mann noch daran beteiligt war, vor allem in der Gestalt Erika Manns, die auf die Erwähnung ihrer Mitarbeit mit nur einer Ausnahme auch großen Wert legte. Die Ausnahme aber bildet just der Film *Wälsungenblut*. In diesem Fall war sie sogar bereit, auf einen beträchtlichen Teil ihres Honorars zu verzichten dafür, dass der Filmproduzent ihren Namen im Vor- und Abspann, in den Peri- und Epitexten des Films unterdrückte (vgl. Elsaghe 2019: 112 f., Anm. 184).

Warum Erika Mann hier von ihrer sonst üblichen Praxis eine Ausnahme machte, lässt sich nicht mehr exakt ermitteln. Ihre Beweggründe dafür liegen im Dunkeln, wo sie sie vielleicht auch vorsätzlich beließ. Auf jeden Fall wurden sie in Telefonaten mit dem Produzenten besprochen.

Was auch immer darin gesagt und entgegnet wurde, eine namentliche Erwähnung Erika Manns als Koautorin des Drehbuchs sollte wirklich entfallen. Dieses hatte nun nur noch ein Georg Laforet zu verantworten. Laforet ist ein Ananym für Terofal und Terofal der Mädchenname, den die Mutter des sich hier so nennenden Drehbuchautors einst trug und den sich ihr Urgroßvater zugelegt hatte, indem er seinen seinerseits französischen Namen Laforet schon einmal ananymisierte. Hinter „Georg Laforet" verbarg sich niemand anderes als der, rein quantitativ gesehen, wichtigste Akteur in der Geschichte der Thomas-Mann-Verfilmungen: Franz Seitz. Unter diesem seinem bürgerlichen Namen hatte Seitz auch für die Produktion des Films *Wälsungenblut* verantwortlich gezeichnet, jedoch eben nicht für das Drehbuch, anders als bei den Drehbüchern für *Doktor Faustus* oder *Unordnung und frühes Leid*, zu denen er mit seinem wahren Namen stand.

Offenbar glaubte er mit diesen beiden Drehbüchern mehr Ehre einlegen zu können als mit dem Buch für *Wälsungenblut*. Schlechterdings dafür geschämt zu haben scheint sich jedoch eben Erika Mann. Warum es für die eine geradezu ehrrührig und für den anderen nicht unbedingt angezeigt war, sich zu dem Buch zu bekennen, ist so schwer nicht zu erraten. Das Drehbuch ist ein einziger angestrengter und zum Fremdschämen peinlicher Versuch,

die Probleme zu bewältigen, die man sich mit der Wahl ausgerechnet dieser einen, von jeher besonders skandalträchtigen, Novelle eingehandelt hatte. Denn anders als die zuvor und danach verfilmten Frühwerke, deren anstößige, anstößig gewordene Stellen durch Streichungen, durch Änderungen ihres Wortlauts oder auch via Casting ziemlich leicht sanierbar waren, ist die Novelle *Wälsungenblut* kein nur latent, sondern ein offen antisemitischer Text.

Wenn man ihn in Martin Gubsers (1998: 120–125) Klassifikationsschema des literarischen Antisemitismus einsortieren wollte, dann konsolidierte der Novellentext ganz eindeutig das Feindbild vom gefährlichen Juden. Besonders gefährlich werden die Juden in *Wälsungenblut* deshalb, weil ihre Assimilation hier einem Sakrileg gleichkommt. Denn als exquisites Medium der Judenassimilation hat nun ausgemacht die für Mann und seinesgleichen deutscheste aller Künste zu dienen, die Musik, genauer der Wagnerianismus beziehungsweise die Zurichtung der altgermanischen Mythologie durch einen eingeschworenen Antisemiten, der nicht anstand, sich als den „deutscheste[n]" aller „Mensch[en]" zu rühmen (Wagner 1975: 86).

Die Juden aus *Wälsungenblut*, indem sie das deutsche Kulturerbe erschleichen und einen germanischen Mythos bis zur völligen Selbstidentifikation reinszenieren, ihn mit ihrem eigenen Fleisch und Blut usurpieren, infiltrieren hierdurch förmlich den deutschen Volkskörper. Denn die Novelle schließt die zuletzt eröffnete Aussicht mit ein, dass das Kind *dieses* Siegmund und *dieser* Sieglinde einen echt- und schon nach Maßgabe seiner archaistischen Schreibung altdeutschen Namen bekommt, „von Be*ck*era*th*". Sieglinde Aarenholds Bräutigam, der „gutmütig[e]" (Mann 2004a: 438) Träger dieses echtdeutschen Namens, und sein ganzes Geschlecht werden so zu Opfern jüdischer Niedertracht und Überheblichkeit.

In der Novelle *Wälsungenblut* also geht es um eine Attacke der seinerzeit so genannten jeunesse isidorée gegen einen adligen und mutmaßlich verarmten Deutschen oder „Germanen" (ebd.: 446). So lautet in den Novellendialogen ihre Synekdoche für ihn, um dadurch natürlich das rassistische Motiv ihrer Aggressionen desto stärker hervorzutreiben. Diese sind gespeist aus ihrer bodenlosen Verachtung für all die „blonden Bürger des Landes" (ebd.: 443), in dem sie sich so unverschämt breitmachen.

Solch eine plotline und die Antisemitismen des Frühwerks insgesamt sind im Kontext der *damaligen* „Judenfrage" zu sehen. Doch als Seitz *Wälsungenblut* verfilmte, war in Deutschland das vormals so leicht abrufbare Bild des bösartigen, des Juden als eines zu fürchtenden Täters plötzlich obsolet geworden. Juden waren nunmehr ihrerseits auf die Opferposition festgelegt.

Wie man unter so veränderten Bedingungen der Zeit- und der Mentalitätsgeschichte darauf verfallen konnte, von allen Erzählungen und Romanen Thomas Manns ausgerechnet diese eine Novelle ins Massenmedium des deutschen Kinos zu holen, ist und bleibt ein Rätsel. Dessen Lösung haben die

Verantwortlichen mit sich ins Grab genommen. Man könnte hier mit wirtschaftlichen Motiven spekulieren. Denn der Preis, zu dem die Erbengemeinschaft die Verfilmungsrechte an dem abgelegenen Text abzutreten bereit war, lag ein Mehrfaches unter dem, was sie bei den kanonischen Werken zu fordern pflegte.

Aber wie preiswert es auch zu haben war, ein solches Werk tale quale zu verfilmen wäre für den Produzenten auch ökonomisch waghalsig, wenn nicht halsbrecherisch gewesen und für die Marke Thomas Mann mit der Gefahr eines schweren Reputationsschadens verbunden. Genau dieser Gefahr hatte der Autor in seinen späteren Jahren schon selbst vorzubeugen gewusst. Den schon im Umkreis seiner Drucklegung skandalisierten Text (vgl. Mann 2004b: 321 f.) veröffentlichte er erst mit langer Verzögerung, in den Zwanzigerjahren, und auch dann nicht im eigentlichen Sinn des Verbs. Er publizierte ihn als Privatdruck, in geringer Auflage und zu schier unerschwinglich hohen Preisen. Zu Lebzeiten ließ er ihn nie wieder drucken. Insbesondere hielt er ihn aus allen Werk- und Sammelausgaben fern. Und wann immer ihn namentlich im Exil Anfragen verstörter Leser ereilten, welche die Novelle dennoch zu Gesicht bekommen hatten, tat er sein Bestes, um zu verhindern, dass dieselbe „in terms of present day conditions" gelesen würde (Mann 1940: 229). Das schon hier greifbare Dilemma, nämlich zwischen den antisemitischen Appellstrukturen des Frühwerks und dem Entsetzen vor den Giftblüten zu vermitteln, die der deutsche Antisemitismus mittlerweile getrieben hatte, musste sich notgedrungen erst recht bei der Aufgabe stellen, einen Text wie *Wälsungenblut* während der Auschwitzprozesse für das bundesrepublikanische Kino aufzubereiten. Aus dieser Zwickmühle halfen sich die Erben und die Firma Seitz mit einem wahrhaft gordischen Befreiungshieb. Der Coup gelang schon im Vertrag, der die Abtretung der Verfilmungsrechte regelte. Bei deren Aushandlung oder bereits den Vorverhandlungen dazu drängte Erika Mann auf eine entsprechende Klausel. Es war ihr „wichtig, dass [. . .] das Milieu der Erzählung, [sic!] wie auch die Figur des Verlobten grundlegend geändert werden" (Mann, E. 1964).

Etwas Sinngemäßes muss im zwar nicht einseh-, aber hier rekonstruierbaren Vertragstext gestanden haben: „die Familie Aarenhold dürfe nicht als jüdische Familie dargestellt werden" (Seitz 1979: 463). Im Zuge und zum Zweck ihrer Aufnordung erhält die ehemals jüdische Familie im Film nun einen gutdeutschen Namen, der nur noch von ganz fern an den ursprünglichen erinnert, „*Arn*statt" anstatt „*Aar*en*hold*", und daher nicht mehr als Flucht aus dem hebräischen Namen Aaron ausgelegt werden kann. Selbst ihre Bekannten, in der Novelle mit einem typisch jüdischen Herkunftsnamen geschlagen, „Erlanger", dürfen nicht mehr so heißen. Nachdem sie in allen erhaltenen Fassungen des Drehbuchs ihrerseits schon bestdeutsch „Truchseß" geheißen

hatten, kommen sie im Film sogar zu einem zur gespielten Zeit besonders renommierten Adelsnamen, „Donnersmarck".

Zum deutschen Adel, trotz ihres frei erfundenen Namens, gehören auch die Arnstatts. Sie sind Grafen. Gegenläufig zu ihrer Nobilitierung wird die Figur des geschädigten Dritten, in der Novelle ein Herr *von* Beckerath, im Film zu einem Bürger namens Justus Beckerath degradiert; eine in den Filmdialogen gewissermaßen ausgewiesene Namensmanipulation. Denn der so Demovierte wird eigens nach seinem Titel gefragt, und er hat eigens zu verneinen, einen zu führen:

> SIEGMUND [GRAF ARNSTATT]: [. . .] Herr Beckerath? Oder *von* Beckerath?
> BECKERATH: Nein. (Thiele 1965: 00:16:50)

Dass die Grafen Arnstatt ihren Adel hier dermaßen genüsslich und herablassend gegen den Bürger ausspielen, ist Teil und Ausdruck eines ganz neuen Handlungsarrangements. Haben in der Novelle die jüdischen Emporkömmlinge einen bieder-deutschen „Goy" „[b]eganeft" (Mann 2004a: 463), eingeseift und reingelegt, der auch schon nach Ausweis der archaisierenden Namensorthographie einem alten Adelsgeschlecht entstammte, so scheint der plot des Films nunmehr einer ganz anderen Verwerfungslinie der europäischen Sozialgeschichte zu folgen. Die jüdische Attacke auf den alten Adel, so scheint es, ist umgeprägt in eine Aggression des Adels gegen das reichsdeutsche Bürgertum.

Jener Vertragsklausel, „dass die Familie nicht jüdisch sein darf" (Zander 2005: 229), war damit Genüge getan. Das patent antisemitische Narrativ der Novelle, der jüdische Übergriff auf den erzdeutschen Adel, ist in einen Standeskonflikt überführt, eben den viel älteren Antagonismus von Adel und Bürgertum. An die Stelle der Anmaßungen seitens der jüdischen nouveaux riches – noch Vater Aarenhold „war ein Wurm gewesen, eine Laus, jawohl" (Mann 2004a: 434) – rückten im Film Adelsdünkel und die Demütigung eines Mannes aus dem Bürgertum, und zwar eines nun seinerseits Neureichen.

Eingeführt und vorgeführt wird dieser als Witzfigur. Zu seiner weiteren Erniedrigung dient es, wenn gewisse Elemente aus der Genealogie der Novellen-Aarenholds im Film auf die Beckeraths überwechseln. Kein Vorfahre derer von Arnstatt alias Aarenhold, sondern *Beckeraths* Großvater, hat *Beckerath* nun zu gestehen, sei eine „Laus" gewesen und ein „Wurm". *Sein* Vater ist nun erst zu immensem Reichtum gelangt, genau so oder sehr ähnlich wie in der Novelle Aarenhold senior: durch ein Kohlebergwerk und durch eine gute Partie mit der Tochter eines begüterten Händlers.

Obendrein aber und anders als der Senior Aarenhold hat Justus Beckeraths Vater auch noch eine Textilfabrik zu besitzen. Diese erst, vermöge einer Uniformstofflieferung, eröffnete dem Sohn als Offizier den Zugang zu einem

bestimmten, ansonsten dem Adel vorbehaltenen Regiment. Nur so kam er mit einem Angehörigen des adligen Hauses Arnstatt in Kontakt, Kunz – auch im Novellentext ein schneidiger Rittmeister (vgl. ebd.: 430). Dieser verschaffte ihm endlich den Zutritt zum Hause Arnstatt. Das geschah im Nachgang zu einem Kartenspiel, das Beckerath gewonnen hatte; aus welchem Anlass ihm Graf Kunz attestierte, dass er, Beckerath, Bankier hätte werden sollen.

Ausgerechnet Bankier. Dass Beckeraths Berufung viel eher das Bankfach als das Militär sein soll, liegt in bestimmter Hinsicht auf der Trajektorie anderer Änderungen, die hier an der Figur vorgenommen sind. Dazu gehört schon der Umstand, dass nunmehr einer unter *Beckeraths* männlichen Vorfahren als Gewürm und Ungeziefer bezeichnet wird. Vor allem aber gehört die Modifikation hierher, dass der Reichtum der Beckeraths sich nicht mehr nur wie derjenige der Aarenholds dem Bergbau und einer reichen Heirat mit einer Händlerstochter verdankt. Sondern zusätzlich, gegen alle Vorgaben des Novellentexts, rührt das Vermögen der Beckeraths ja von Textilien her. Diese neu hinzuerfundene Geldquelle, ein Geschäft, das dem Sohn allererst den sonst offenbar undenkbaren Eintritt in ein besonders prestigeträchtiges Regiment ermöglicht hat, ist oder war ziemlich eng mit Judentum und jüdischem Erwerbssinn assoziiert, fast so eng wie das Finanzwesen, für das Beckerath prädestiniert sein soll.

Der Film-Beckerath also bekommt jetzt mehrere Merkmale neu zugeteilt, die ihn als Juden zu kennzeichnen geeignet sind. Die jüdische Identität der Familie Aarenhold, nachdem sie dieser vertragsgemäß entzogen werden musste, wurde mir nichts, dir nichts auf die „Figur des Verlobten“ verschoben. Dazu hat sich Seitz vier Jahrzehnte post facta sogar bekannt, ganz offen und schamlos. Er „habe das dann einfach umgedreht und [. . .] den Brautwerber zu einem Juden“ (Zander 2005: 229) gemacht.

Indem er den geprellten Brautwerber „einfach [. . .] zu einem Juden“ machte, hat Seitz „das Milieu der Erzählung“ nicht eigentlich, nicht „grundlegend geändert“ (Mann, E. 1964). Vielmehr hat er die beiden Milieus, die darin aufeinandertreffen, „einfach“ vertauscht: Die *Täter* aus dem Adelsmilieu; das *Opfer* ihrer Aggression aus dem jüdischen Besitzbürgertum.

Diese Vertauschung, wie geschmacklos oder widerwärtig sie einem auch vorkommen mag, hat zum einen Teil und auf ihre Art doch ihr Stimmiges und unheimlich Sinniges. Denn sie besteht ja darin, dass, nach Gubsers Schema, zwei Optionen des literarischen Antisemitismus gegeneinander ausgewechselt werden. Das Narrativ vom gefährlichen Juden, wie es in Manns Novelle in Reinkultur vorliegt, wird „einfach“ ersetzt durch das Narrativ des von Gubser so genannten lächerlichen Juden.

Die Ersetzung des gefährlichen durch einen lächerlichen Juden reflektiert das „gute“ halbe Jahrhundert, das zwischen die Entstehungszeit der Novelle und die erste Phase der bundesrepublikanischen Thomas-Mann-Verfilmungen

zu liegen kam. Sie erfolgte in teils eben doch auch sinnreicher Anpassung an die Veränderungen, die dieses Intervall mit sich gebracht hatte. Als da sind das Aufkommen des Vernichtungsantisemitismus, die „Endlösung der Judenfrage“, die strafrechtliche Ahndung ihrer weit fortgeschrittenen Umsetzung.

Die Hassfigur des bedrohlichen Juden hatte in Deutschland vorderhand einmal ausgedient. Dafür hielt Seitz sich oder auch seinesgleichen schadlos mit der Witzfigur des lächerlichen Juden. Diese muss ihm zur Zeit der „Wiedergutmachungspolitik“ akzeptabler und salonfähiger, harmloser oder weniger obszön vorgekommen sein.

Unter den Presserezensenten scheint das alles keinem einzigen aufgefallen oder auch nur einer noch so flüchtigen Erwähnung wert gewesen zu sein. Auch den wissenschaftlichen Rezipienten entging es offenbar bis auf einen ganz und gar (vgl. Zander 2005: 89). Und diesem einen hatte es Seitz selber gesteckt.

Ihm gegenüber gab Seitz auch zu Protokoll, wie die Erben sich dazu stellten, dass der genasführte Bräutigam nun unversehens zum Juden mutiert ist: „Die Manns waren damit einverstanden [. . .]“ (ebd.: 229). Schwer zu glauben, aber doch nicht ganz ausgeschlossen. Denn in der erhaltenen Korrespondenz, die dem Vertragsabschluss vorausging, war tatsächlich und in den daneben geführten Telefonaten muss ebenfalls davon die Rede gewesen sein, dass „auch die Figur des Verlobten grundlegend geändert werden“ müsse.

Aber Hand aufs Herz: Will man sich allen Ernstes vorstellen, dass sich die Erben zu so etwas herbeiließen? Dass sie „damit einverstanden“ waren, aus Beckerath einen Juden und aus dem Juden einen laughing stock zu machen?! Namentlich eine Erika Mann, die zur Beseitigung antisemitischer Stereotype nicht einmal davor zurückschreckte, in die Originaltexte ihres Vaters einzugreifen? (vgl. Mann, E. 1954: 528). Dass sie von alledem in Film oder Drehbuch auch nur das Geringste bemerkt oder sonst wie davon erfahren habe, ohne energisch dagegen zu protestieren oder einzuschreiten?!

Gut denkbar also auch, dass Seitz hier eine Schutzbehauptung aufstellte. Der Zweck einer solchen bestand gegebenenfalls natürlich darin, den Produzenten und nunmehr alleinverantwortlichen Drehbuchautor durch die angebliche Komplizenschaft der Erben zu entlasten. Mit deren behauptetem Einverständnis konnte er es umso leichter rechtfertigen, die antisemitischen Stereotype fideliter fortgeschrieben und nonchalant weiterbedient zu haben, ausgenommen nur das eine, das die verfilmte Novelle wie kein anderer Text des Gesamtwerks auszuhärten half, das Phantasma eben des gefährlichen Juden.

In diesem Fall hätte Seitz die in Wahrheit also völlig ahnungslosen Manns hinters Licht geführt. Er hätte das Milieu der ehedem jüdischen Täter zwar sehr wohl, wie „vertraglich fixiert“ (Mann, E. 1964), durch ein deutschadliges ersetzt. Dafür aber hätte er sozusagen durch die Hintertür einen

lächerlichen Juden eingeschleust, ohne dass ihm jemand bei dieser Wiederholungstat auf die Schliche gekommen wäre.

Sollte dem so gewesen sein, dann entbehrte es weder der Pikanterie noch aber auch der Konsequenz. Denn auf wiederum unheimlich stimmige Weise entspräche die Realisierung des Films dann „sinngetreu" (ebd.) dem Aktionsmuster, das Seitz dessen „story" (ebd.) neu zugrunde legte und an dem er Gefallen zu finden desto mehr Grund gehabt hätte: Ein Deutscher, und sei er auch nicht von Adel, dafür aber im Krieg mit dem Eisernen Kreuz dekoriert (vgl. Jacobsen 2010: 206), düpiert eine jüdische oder doch eine Familie mit jüdischem Herkunftshintergrund.

Vor diesem und vor dem Hintergrund der Beharrlichkeit, mit der Seitz an gewissen Stereotypen festhielt, nehmen selbst noch seine Schilderungen vom Mann'schen Familienrat gespenstische Züge an. So etwa im Zusammenhang mit seiner nächstjüngeren Thomas-Mann-Verfilmung und der Frage, „ob die Rechte nur fürs Fernsehen, fürs Kino oder für beides gelten sollten" (Zander 2005: 229). Da habe Katia Mann zu ihrem Sohne gesagt: „Golo, wenn er beides will, dann kriegen wir doch mehr Geld" (ebd.).

Bibliografie

Elsaghe, Yahya (2019), *Thomas Mann auf Leinwand und Bildschirm. Zur deutschen Aneignung seines Erzählwerks in der langen Nachkriegszeit*. Berlin und Boston: de Gruyter.

Gubser, Martin (1998), *Literarischer Antisemitismus. Untersuchungen zu Gustav Freytag und anderen bürgerlichen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein.

Jacobsen, Wolfgang (2010), „Seitz. Franz Xaver (d. J.)", in *Neue Deutsche Biographie* 24. Berlin: Duncker & Humblot, 205–206.

Mann, Erika (1982), Brief vom 10. Februar 1954 an Thomas Mann, in Hans Wysling (Hrsg.), *Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den „Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*". Bern und München: Francke (= Thomas-Mann-Studien, Bd. 5), 522–536.

Mann, Erika, Brief vom 16. Mai 1964 an Franz Seitz, Münchner Stadtbibliothek / Monacensia, Signatur EM B 1320.

Mann, Thomas (2004a), Bd. 2.1: *Frühe Erzählungen. 1893–1912*, hrsg. v. Terence J. Reed, in Heinrich Detering et al. (Hrsg.), *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Mann, Thomas (2004b), Bd. 2.2: *Frühe Erzählungen. 1893–1912*, Kommentar v. Terence J. Reed, in Heinrich Detering et al. (Hrsg.), *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Mann, Thomas (1975), Brief vom 29. [nicht 25.] Oktober 1940 an Lulla Adler, in Hans Wysling (Hrsg.), *Thomas Mann, Bd. 14/I: 1889–1917*. München: Heimeran und Frankfurt a. M.: Fischer (= Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 14/I), 229–230.
Seitz, Gabriele (1979), *Film als Rezeptionsform von Literatur. Zum Problem der Verfilmung von Thomas Manns Erzählungen „Tonio Kröger", „Wälsungenblut" und „Der Tod in Venedig"*. München: Tuduv (= Tuduv-Studien, Sprach- und Literaturwissenschaften, Bd. 12).
Wagner, Richard (1975), *Das braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882*, hrsg. v. Joachim Bergfeld. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis.
Thiele, Rolf (1965), *Wälsungenblut.* BRD.
Zander, Peter (2005), *Thomas Mann im Kino*. Berlin: Bertz + Fischer.

Ästhetisch-narrative Strategien der Transkulturalität im Film *Almanya – Willkommen in Deutschland*

Yuhuan Huang (Guangzhou)

1. Einleitung

Die kulturwissenschaftliche Ausrichtung der interkulturellen Germanistik bietet vielfältige Möglichkeiten für die Medienforschung mit kulturbezogenen Fragestellungen. In diesem Zusammenhang hat der Film als wichtiges Mediengenre sowie als Konstruktion sozialer Wirklichkeiten schon früh das Interesse der interkulturellen Germanisten auf sich gezogen. Insbesondere Migrationsfilme mit ihrer transkulturellen Thematik finden große Beachtung. In diesem Beitrag[1] wird am Beispiel eines Vertreters der neueren Migrationsfilme in Deutschland, *Almanya – Willkommen in Deutschland*, eine Untersuchung zu transkulturellen Fragestellungen durchgeführt.

Die Komödie *Almanya – Willkommen in Deutschland* wurde von der türkisch-deutschen Regisseurin Yasemin Samdereli, welche zusammen mit ihrer Schwester Nesrin Samdereli das Drehbuch schrieb, inszeniert und auf der Berlinale 2011 uraufgeführt. Im selben Jahr erhielt der Film den Deutschen Filmpreis für das beste Drehbuch und wurde auch kommerziell ein großer Erfolg. Der Film erzählt die Geschichte einer türkisch-deutschen Familie über drei Generationen hinweg auf sehr besondere Weise: Um die Frage des kleinen Enkelsohns Cenk nach seiner Identität zu beantworten, macht sich die ganze Familie auf den Weg zurück in ihre alte Heimat, in die Türkei. Gleichzeitig spielt die Erinnerung der Familie an Großvater Hüseyins erste Ankunft in Deutschland sowie an den Nachzug der ganzen Familie eine wichtige Rolle. Der Film thematisiert mehrfache Reisen, welche Familienmitglieder unternehmen. Szenen dieser Reisen verweben sich miteinander, so dass sich für das Publikum ein interessanter Vergleich ergibt. Dabei versucht der Film mit verschiedenen Strategien, kulturelle Begegnungen und Generationenkonflikte auf sympathische Weise zu schildern und für Toleranz zu plädieren.

1 Diese Studie wurde gefördert vom Forschungsprojekt des chinesischen Bildungsministeriums „当代德国影视中的华人影像和中国叙事研究“ (Chinesenbilder und chinabezogenes Narrativ in deutschen Filmen, Projektnummer: 19YJCZH271).

Der Film *Almanya* wurde in den letzten zehn Jahren bereits unter verschiedenen Aspekten untersucht, insbesondere mit dem Fokus auf Humor als narratives Mittel zur Darstellung sowie zur Auflösung kultureller Stereotypen (Emeis / Boog 2011; Koch 2013; Irrgang 2013), oder im Hinblick auf die Darstellung weiblicher Charaktere (Turan 2017), die Schilderung von Familien (Simpson 2013) sowie die Verwendung von Archivmaterial (Stewart 2015). Aus der Perspektive der interkulturellen Germanistik geht Ege (2014) auf die Frage ein, wie kollektive und individuelle Phänomene von Zugehörigkeit und Identitätskonstruktion mit filmischen Mitteln dargestellt werden und inwiefern neuere kulturtheoretische Konzepte dabei greifen. Darüber hinaus hat Arendt (2019) die kulturelle Identität und Narratologie in diesem Film sowie ihre didaktischen Implikationen für den DaF-Unterricht beschrieben. Ihrer Meinung nach ist für diesen Film die Thematik der kulturellen Identität sowie das Spiel mit Stereotypen und ihre Dekonstruktion von zentraler Bedeutung und bietet dem DaF-Unterricht auf Masterniveau relevanten didaktischen Nutzen an.

Obwohl der Film bereits eingehend untersucht worden zu sein scheint, geht diese Arbeit davon aus, dass er aufgrund seiner komplexen Struktur und seiner kreativen Darstellung von Reflexion über Kultur und Geschichte noch viel Potenzial für weitere Diskussionen und Forschungen bietet. In diesem Beitrag wird versucht, mit Hilfe kulturtheoretischer Konzepte die Frage nach den ästhetisch-narrativen Strategien der Transkulturalität im Film zu beantworten. Daran schließen sich Ergebnisse einer Untersuchung an, wie der Film von chinesischen Germanistikstudierenden aufgenommen wurde und welchen didaktischen Nutzen er für das Thema der interkulturellen Kommunikation hat.

2. Transkulturalität im Migrationsfilm

Der Migrationsfilm hat sich zu einer wichtigen Gattung des deutschsprachigen Films entwickelt. Mit einer Tradition von mehr als 50 Jahren hat der Migrationsfilm in Deutschland unterschiedliche Entwicklungsphasen erlebt. In den 70er und 80er Jahren des letzten Jahrhunderts wurden Migranten bzw. Gastarbeiter im Film eher als „besondere" Randgruppe oder Unterschicht der Gesellschaft aus einer mitleidigen Sicht betrachtet. Die ersten in Deutschland produzierten Spielfilme mit türkischen Protagonisten stammten bis in die 90er-Jahre hinein fast ausschließlich von deutschen Regisseuren. Lange Zeit traten türkische Charaktere meistens als Mörder oder Kleinkriminelle in öffentlich-rechtlichen Fernsehkrimis oder im Kino auf, bzw. in sozial engagierten „Problemfilmen" mit dem Merkmal der Fremdheit und des

Andersseins (vgl. Farzanefar 2011: 6). Dies führte zu einer Außenseitersicht auf türkische Migranten und zu einer Stereotypisierung, die bis in die Gegenwart anhält.

Von den 90er Jahren bis Anfang des neuen Jahrhunderts änderte sich diese Perspektive. Es wurde im Film vor allem die zweite Generation türkischer Migranten zunehmend als Haupterzähler ihrer inneren Konflikte und Integrations-Anstrengungen im Zwiespalt zwischen persönlichen Wunschvorstellungen und gesellschaftlicher Realität dargestellt. Insbesondere in den letzten zehn Jahren sind die Einwanderer sowie deren Nachwuchsgenerationen im Film nochmals selbstbewusster geworden. Menschen mit Migrationshintergrund versuchen nun aktiv, ihre mehrfachen kulturellen Identitäten positiv zu betrachten und bewusst zu behandeln, oder sich als Global Citizen zu präsentieren (vgl. Huang 2016: 118). Beispielsweise zeigt der Film *Almanya* mittels eines neuen Pluralismus, dass es den typischen „Türken“ nicht gibt. Die Grenze verläuft hier nicht mehr nur zwischen Deutschen und Türken, sondern auch zwischen den Generationen (vgl. Farzanefar 2011: 7). Die Regisseurin Samdereli sagt in einem Interview: „Wir wollten das Gegenbeispiel zeigen: Leute wie unsere Familie, die hier sehr gut leben, sich immer sehr bemüht haben, offen und tolerant waren“ (Rettig 2011: 4).

Mit der Entwicklung der Migrationsfilme verbunden sind die Darstellung und die Vermittlung der Transkulturalität durch die Inszenierung von kulturellen Begegnungen und Veränderungen. Der Migrationsfilm ist selbst ein Teil der Migrationskultur, weil er sowohl Träger als auch Konstruktion von Migrationskultur ist. Das heißt, die im Film erzählten Geschichten sowie die dargestellten Szenen und Gedanken basieren im gewissen Grad auf der realen Migrantenwelt und sind deswegen von der Migrationskultur bestimmt; gleichzeitig zeigen und bilden diese Erzählungen und Darstellungen im Film auch Identitäten und Migrantenbilder ab. Damit konstruiert der Film als Medium eine Art Migrationskultur mit bestimmten Vorstellungen, die durch ästhetische und narrative Mittel realisiert werden. Diese Vorstellungen haben wiederum Einfluss auf die kulturelle Praxis der Gesellschaft, wie Wolfgang Welsch ausführt: „Unsere kulturelle Praxis erfolgt [. . .] im Licht unserer Kulturvorstellungen“ (Welsch 2017: 30).

Das Konzept der Transkulturalität unterscheidet sich von der Multikulturalität und der Interkulturalität, obwohl sie häufig undifferenziert verwendet werden. Für diesen Beitrag ist Transkulturalität ein Prozess der kulturellen Begegnung, Hybridisierung und Veränderung. Multikulturalität beschreibt eher einen Zustand von Zusammensetzung verschiedener Kulturen. Und Interkulturalität versteht sich als Anspruch und Ziel, dass sich die Kulturen gleichberechtigt austauschen und gegenseitig in Bezug nehmen, damit ein Zwischenraum aus verschiedenen Kulturen entstehen kann. Was dem Transkulturalitätskonzept zufolge durch die reale Entwicklung befördert wird, soll

dem Interkulturalitätskonzept zufolge durch hermeneutische Bemühungen geleistet werden (Welsch 2017: 23). Von diesen drei Konzepten ist also die Transkulturalität für den Film *Almanya* von zentraler Bedeutung.

3. Ästhetisch-narrative Strategien der Transkulturalität in Almanya

Obwohl dieser Film strukturell, inhaltlich und gedanklich sehr komplex ist und viele interessante Aspekte für trans- und interkulturelle Forschung bietet, konzentriert sich dieser Beitrag auf zwei ästhetisch-narrative Strategien der Transkulturalität: Erstens, die ironische Konstruktion von Grenzen und Unterschieden durch Vergleich und zweitens, der häufige Perspektivenwechsel als Anregung zur Reflexion.

3.1 Ironische Konstruktion von Grenzen und Unterschieden durch Vergleich

Um die erlebten Grenzen und Unterschiede der Protagonisten erfassbar zu machen, hat der Film zahlreiche visuelle sowie sprachliche Vergleiche eingesetzt, und zwar mit konkreten Techniken wie: 1. Positionieren – die Lehrerin von Cenk fragt nach der Herkunft der Kinder und setzt ihre Nationalflaggen auf eine Europakarte. 2. Kategorisieren – Opa Hüseyin fragt seine Enkeltochter Canan nach ihrem Freund und stellt fest, dass er weder Türke noch Deutscher, sondern Engländer ist, was „noch schlimmer" sei als Deutscher zu sein. 3. Zuschreiben – Vor der Reise nach Deutschland erfährt Oma Fatma von ihren Freundinnen, dass es in Deutschland kalt und schmutzig ist und man dort nur Kartoffeln isst. 4. Gegenüberstellen – Vergleich der Toilette zu Hause in Deutschland mit derjenigen in der Türkei.

Solche Vergleiche werden im Film häufig verwendet und durch Sprache, Ausstattung, Musik und Farbgestaltung unterstrichen. So werden viele klare geografische wie auch soziale Grenzen und kulturelle Unterschiede dargestellt, nämlich zwischen Deutschland und der Türkei, zwischen Deutschen und Türken und zwischen heute und früher. Nicht nur die Fremdheitserfahrungen und Identitätsfragen der Protagonisten werden realistisch dargestellt, sondern auch ihre Fremd- und Selbstbilder werden anschaulich mit Grenzen und Unterschieden konstruiert. Diese Bilder werden jedoch meist mit liebevollem Humor und dramatischer Ironie inszeniert, so dass gleichzeitig eine Distanzierung von Klischees und Stereotypen impliziert wird.

Die durch Vergleich konstruierten sozialen Grenzen und kulturellen Unterschiede werden zwar im Film *Almanya* intensiv behandelt, sind aber keinesfalls das Hauptthema des Films, sie sind nur notwendig für das Erzählen der Familiengeschichte und für die Einbettung und als Anlass der Diskussion

rund um das Thema Fremdheit, Identität und Integration. Das Vergleichen, schreibt Leibniz, bestehe darin, zu „betrachten, worin zwei Dinge übereinstimmen und worin sie verschieden sind, so dass aus der Erkenntnis des einen das andere erkannt wird“ (Leibniz 1903, zitiert nach Takahashi 2008: 38). Beim einfachen Vergleich kommt es oft und leicht zu unvorsichtigen Verallgemeinerungen und Abgrenzungen sowie zum Ignorieren der Transkulturalität oder kulturellen Mehrfachzugehörigkeit von Menschen. Diese Zusammenhänge werden von der Interkulturalitätsforschung der letzten zwanzig Jahre zunehmend abgelehnt (vgl. Bolten 2016: 77). In diesem Film ist der Vergleich jedoch unverzichtbar für die Darstellung des Eigenen und des Fremden und damit für die Auseinandersetzung mit kulturellen Identitäten. Erst durch den Einsatz des Vergleichs ist es möglich, über transkulturelle Familienidentitäten zu reflektieren und kulturelle Grenzen zu dekonstruieren.

3.2 Häufiger Perspektivenwechsel als Anregung zur Reflexion

Die kulturellen Unterschiede sind in diesem Film keineswegs nur ein humoristisches Mittel, sondern ein intensiv behandeltes Thema sowie die Grundlage für die Reflexion über Transkulturalität. Diese Reflexion wird auf verschiedene Weise realisiert, insbesondere durch den Wechsel der Perspektive. In diesem Beitrag werden die folgenden Aspekte als Technik des Perspektivenwechsels hervorgehoben: 1. der Sprachwechsel; 2. parallele Reisen; 3. Perspektiven von drei Generationen.

3.2.1 Sprachwechsel als Perspektivenwechsel

Der Sprachgebrauch sowie der Umgang mit der Mehrsprachigkeit werden in diesem Film lebhaft und humorvoll inszeniert. Um die Verwirrung der Familie bei der ersten Ankunft in Deutschland nachvollziehbar zu machen, sprechen ihre ersten deutschen Kontaktpersonen im Film eine fiktive Kunstsprache, die auch einem deutschsprachigen Publikum unverständlich bleibt. Der Film versucht, diese Fremdheit der Sprache deutlich zu markieren, so dass die Perspektive der Protagonisten als Ausländer und die Perspektive des Publikums als Einheimische gewechselt werden kann. Der Film argumentiert auf diese Weise, dass es etwas Normales ist, eine fremde Sprache nicht zu verstehen, und dass es eigentlich keinen Grund gibt, sich dafür zu schämen. Diese Position wird ebenfalls durch die Aussage der Protagonisten expliziert. Nämlich fragt Cenk: „Warum spricht Opa so schlecht Deutsch?“ Und Hüseyin antwortet: „Mein Deutsch ist viel besser als das Türkisch von den meisten Deutschen.“ Für diese reziproke Positionierung sowie Perspektivenwechsel spielen Aspekte des Sprachgebrauchs und des Umgangs mit Mehrsprachigkeit eine zentrale Rolle (vgl. Tracy 2014). Außerdem kommt in der

Kommunikation unter Familienmitgliedern häufig ein Sprachwechsel zwischen Deutsch und Türkisch in verschiedenen Situationen vor. Das bestätigt wieder eine der Grundannahmen des neuen Kulturkonzepts: Kulturen sind vor allem Konstrukte der Beziehungsgestaltung ihrer Akteure und ihres kommunikativen Handelns (vgl. Bolten 2016: 80).

3.2.2 Parallele Reisen als Reflexionsreisen

Der Film *Almanya* hat Elemente des sogenannten „Roadmovies", denn die Protagonisten suchen auf der Familienreise mit dem Auto nach dem inneren Selbst, entdecken es neu und haben dabei manche Familienkonflikte gelöst. *Almanya* ist jedoch viel mehr als ein reines „Roadmovie", denn hier verweben sich mehrere Reisen aus verschiedenen Zeitabschnitten miteinander. Die früheren Reisen werden durch die Erzählung der Enkelin als Familiengeschichte in der aktuellen Reise gegenwärtig. Dabei werden nicht nur all die Erinnerungen wach, sondern die Familie denkt auch gleichzeitig über die Vergangenheit nach, so dass sie neue Gefühle und eine neue Haltung gegenüber den Erinnerungen und der Vergangenheit entwickeln. Auf diese Weise will der Film auch zur Reflexion über die deutsche Migrationsgeschichte motivieren. In der Schlussszene wird eine visuelle Verbindung zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit hergestellt – der alte Hüseyin setzt sich zu dem jungen Hüseyin und spricht mit ihm, als ob die verschiedenen Reisen gleichzeitig stattgefunden hätten. Diese Reisen stellen drei unterschiedliche Stadien der Familie über einen Zeitraum von 50 Jahren dar. Der ständige Wandel in den Beziehungen zwischen den Familienmitgliedern sowie in den Verhältnissen zwischen der Familie und der Außenwelt zeigt genau die Prozessdynamik, die Verflechtung und die gegenseitige Abhängigkeit der Kulturen. Durch die parallelen Reisen wird eine relationale und reflektive Denkweise ausgeprägt, sodass die kulturelle Identität nicht als homogen und statisch, sondern als heterogen und dynamisch verstanden wird.

3.2.3 Perspektiven von drei Generationen

Mit den parallelen Reisen verbunden ist der Perspektivenwechsel zwischen drei verschiedenen Generationen: Kinder – Eltern – Großeltern. Sie stehen stellvertretend für drei Phasen im Migrationsprozess: die Großeltern als erste Stufe der Transkulturalität oder kulturellen Begegnung, die Eltern mittleren Alters als Träger zweier verschiedener und wahrscheinlich noch sehr unterschiedlicher Kulturen, und die Kinder in der dritten Phase, die beide Kulturen stark miteinander verbinden und schätzen. Die folgenden Szenen sollen exemplarisch für den Prozess der Transkulturalität stehen. Obwohl Hüseyin und Fatma schließlich den deutschen Pass beantragt und bekommen haben, hält Hüseyin den Pass nur für „ein Stück Papier" und sieht sich immer noch

als Türke. Sein jüngster Sohn Ali, der in Deutschland geboren ist, hat sich – anders als seine älteren Geschwister – den Vorliebe für türkisches Essen abgewöhnt. Als der Enkelsohn Cenk fragt, ob er Deutscher oder Türke sei, sagt seine Cousine Canan, dass man auch beides sein könne. In der Türkei weigert sich Cenk zuerst, Türkisch zu sprechen. Mit der Ermutigung der Familie hat er doch versucht, mit einem türkischen Jungen auf Türkisch zu kommunizieren. All diese Szenen zeigen, dass die Transkulturalität von Anfang an in der Familie ein Faktor ist und mit der Zeit immer weiter vertieft wird. Auf den Zusammenhang zwischen Erfahrungsräumen und Identität weist auch Said (1996) hin. Je mehr Kontexte als Erfahrungsräume existieren, desto mehrwertiger und heterogener bzw. hybrider erscheinen kulturelle Akteursfelder (vgl. Said 1996: 24). Dieser Standpunkt wird in *Almanya* durch den Perspektivwechsel von drei Generationen bestätigt. Die transkulturellen Identitäten der Familienmitglieder, die durch Mehrfachzugehörigkeit und wechselnde Kontextbezüge charakterisiert sind, werden im Film deutlich geschildert.

4. Rezeption von chinesischen Studierenden und didaktischer Einsatz

Der Film *Almanya* wurde zwar nicht in chinesischen Kinos gezeigt, er wurde jedoch im Juni 2011 auf dem Filmfestival in Shanghai im Rahmen des *Focus Germany* präsentiert und ist auf einer bekannten chinesischen Webseite für Filmkommentierung *Douban* gelistet: Bis Oktober 2021 wurde er von über 3000 Zuschauern mit einer sehr guten Punktzahl (8.4/10) bewertet (Almanya, douban movie). Von den mehr als 900 kurzen Kommentaren, die zu dem Film geschrieben wurden, stammen die meisten von Zuschauern, die anscheinend junge Chinesen sind, die in Deutschland leben oder in China Deutsch lernen. Aus den Kommentaren geht hervor, dass sie es interessant finden, dass der Film die gesellschaftliche Realität leicht und warmherzig darstelle, anstatt die Zuschauer direkt mit „bitteren und hasserfüllten" Konflikten zu konfrontieren, dass die Sprache sehr wichtig für die Integration sei und dass die Heimat unverzichtbar sei, besonders wenn man „Lebenskummer" habe.

Als Unterrichtsmaterialien sind deutsche Filme im DaF- bzw. Germanistikunterricht in China vor allem durch international bekannte Filme über die jüngere deutsch Geschichte wie *Das Wunder von Bern*, *Goodbye Lenin* und *Das Leben der Anderen* vertreten. Allerdings findet das Thema Migration und Integration im Deutschunterricht in China noch wenig Beachtung, obwohl es eines der wichtigsten gesellschaftlichen Themen im heutigen Deutschland ist und viele didaktische Einsatzmöglichkeiten bietet. Daher hat die Autorin diesen Film im Kurs *Interkulturelle Kommunikation* in der Deutschabteilung der Guangdong University of Foreign Studies (GDUFS) eingesetzt,

um herauszufinden, wie chinesische Studierende diesen Film annehmen und darauf reagieren und welche didaktischen Möglichkeiten er für den DaF- oder Germanistikunterricht bietet.

Der Kurs *Interkulturelle Kommunikation* findet regelmäßig im ersten Semester des Masterstudiums in der Deutschabteilung an der GDUFS statt. Es wurden für diese Untersuchung insgesamt vier Unterrichtsstunden innerhalb von zwei Wochen verwendet. Zu diesem Zweck haben die Studierenden die folgenden Anweisungen erhalten: 1. den Film einmal ansehen; 2. kinofenster.de[2] lesen; 3. den Film noch einmal ansehen, darüber nachdenken, miteinander diskutieren und eine Notiz schreiben; 4. einen Aufsatz von 2 bis 3 Seiten über die Filmanalyse schreiben. Für die Filmanalyse wurden folgende Fragestellungen vorgegeben: 1. Welche kulturellen Kontakte werden in *Almanya* dargestellt? 2. Welche Selbst- und Fremdbilder werden deutlich? 3. Wie wandelt sich die Vorstellung von Heimat? 4. Wie verändert sich die persönliche Identität der einzelnen Mitglieder der Familie? 5. Wie fühlen diese sich, als Deutsche oder als Türken? 6. Was bedeutet dieser Film für die heutige Gesellschaft in Deutschland und für dich persönlich? Im Unterricht wurden zusätzlich durch Gruppenarbeit und Plenardiskussion folgende Aufgaben behandelt: 1. Was habe ich aus dem Film besonders gelernt? 2. An welchen Beispielen kann man zeigen, wie kulturelle Klischees in *Almanya* aufgegriffen und zugleich ironisch gebrochen werden. 3. Deutsch oder türkisch? In welcher Kultur verorten sich die Familienmitglieder in *Almanya* eher? 4. Erstellen einer Mind-Map zum Begriff „kulturelle Identität".

Die Auswertung der Ergebnisse der unterschiedlichen Aufgaben zu dieser Filmstudie mit den Masterstudierenden war insgesamt sehr positiv und interessant. Die Aufsätze zur Filmanalyse sowie die Gruppenarbeiten und die Diskussionen im Unterricht zeigten, dass die Masterstudierenden den Film als Lernmaterial zu schätzen wussten und ihn aus einer historisch beobachtenden Perspektive verstanden sowie überzeugende Einblicke in das Thema Transkulturalität erhielten. Besonders aufgefallen sind dabei Aussagen und Interpretationen: 1. Ein Kulturschock ist schwer vermeidbar, wenn man in ein anderes Land geht; 2. Kultur ist dynamisch und verändert sich ständig, wie das Familienleben und Gewohnheiten der Protagonisten; 3. Stereotypen können durch Medien, durch Erfahrungen sowie vom Hörensagen entstehen und entsprechen häufig nicht der Realität; 4. Die Mobilität der Menschen und die Globalisierung führen zu kultureller Mehrzugehörigkeit. Zum Schluss wurde gemeinsam ein Mind-Map zum Begriff „kulturelle Identität" erstellt mit folgenden Kernelementen: Essen, Sprache, Religion, Heimat, Werte und

2 Das filmpädagogische Online-Portal kinofenster.de ist ein Projekt der Bundeszentrale für politische Bildung (bpb). Zur Lektüre für *Almanya – Willkommen in Deutschland* siehe https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1103/

Erfahrung. In der anschließenden Diskussion über ihre eigenen kulturellen Identitäten kamen die Studierenden zu dem Schluss, dass man immer verschiedenen Subkulturen angehört und daher mehrere kulturelle Identitäten hat, auch wenn man keine Auslandserfahrung hat.

5. Fazit

Der Film als wichtige Mediengattung zur Konstruktion sozialer Wirklichkeiten leistet in Form von Migrationsfilmen einen wichtigen Beitrag zu transkulturellen Fragestellungen. Dies zeigt u.a. der Film *Almanya – Willkommen in Deutschland*. Dieses Thema wurde in dem Film so ansprechend umgesetzt, dass der Film zu einem Publikumserfolg wurde. Dieser Erfolg trägt dazu bei, ein wichtiges Thema einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Die Kritik an dem Film bezog sich vor allem darauf, dass der Film versuchen würde, die Integrationsdebatte zu entschärfen und eine zu ideale oder zu unrealistische Sichtweise in Bezug auf die Globalisierung transportieren würde. Trotz der Kritik ist der Film einerseits ein wichtiges und wertvolles Werk für die transkulturelle Forschung, kann aber auch ebenfalls, wie diese Untersuchung zeigt, sehr erfolgreich als didaktisches Mittel für die interkulturelle Germanistik eingesetzt werden. Für die chinesischen Studierenden bietet der Film daher nicht nur eine eindrucksvolle und sehr aufschlussreiche Vermittlung der jüngeren Migrationsgeschichte Deutschlands, sondern liefert auch viele wichtige Anregungen für den Umgang mit dem Thema Transkulturalität im Rahmen der interkulturellen Kommunikation.

Bibliografie

Almanya – Willkommen in Deutschland (2011), in https://movie.douban.com/subject/5153875/ (letzter Zugriff am 15.10.2021)

Almanya – Willkommen in Deutschland (2011), in https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1103/ (letzter Zugriff am 15.10.2021)

Arendt, Christine (2019), „Kulturelle Identität und Filmnarratologie in *Almanya. Willkommen in Deutschland* und didaktische Implikationen für den DaF-Unterricht“, in Tina Welke / Renate Faistauer (Hrsg.), *Eintauchen in andere Welten. Vielfalt ästhetischer Texte im Kontext Deutsch als Fremdsprache und Deutsch als Zweitsprache*. Wien: Praesens, 61–86.

Bolten, Jürgen (2016), „Interkulturelle Trainings neu denken“, in *Interculture Journal*, Bd. 15, Heft 26, 75–92.

Ege, Müzeyyen (2014), „Hyperkulturalität und/oder Transdifferenz: Inszenierungen postmoderner Identitäten im interkulturellen Film am Beispiel von Yasemin Samderelis *Almanya-Willkommen“ in Deutschland*, in *Diyalog* 2014/2, 29–45.

Emis, Kathrin / Julia Boog (2011), „Almanya oder Deutschland revisited: Der Culture Clash im deutsch-türkischen Kino – 50 Jahre später“, in Şeyda Ozil / Michael Hofmann / Yasemin Dayıoğlu-Yücel (Hrsg.), *Jahrbuch Türkisch-deutsche Studien: 50 Jahre türkische Arbeitsmigration in Deutschland*. Göttingen: V&R unipress, 165–181.

Farzanefar, Amin (2011), „Fremdbilder – Selbstbilder. Identitätskonstruktionen von türkischen Migranten/innen im deutschen Spielfilm“, in *Kinofenster-Monatsausgabe*, 03/11, 6–7.

Huang, Yuhuan (2016), „On the Cultural Contact and Conflict in German Films of Multi-Culture and Immigration in the Last Decade“, in *当代电影 (Contemporary Cinema)*, 2016/07, 117–121.

Irrgang, Ulrike (2013), „Von despotischen Türken und kaltherzigen Deutschen. Zur Inszenierung und Destruktion kultureller Stereotype in der Komödie“, in *Global Media Journal* 3, 2013/02, 1–27.

Koch, Lars (2013), „Lachen verbindet. Transkulturelle Brückenschläge in der Filmkomödie Almanya“, in *Der Deutschunterricht* 4, 36–47.

Rettig, Sascha (2011), „‚Wir wollten das Gegenbeispiel zeigen: Leute wie unsere Familie, die hier sehr gut leben.‘ Ein Gespräch mit Yasemin Samdereli über ihren Film und deutsch-türkische Identitäten“, in *Kinofenster-Monatsausgabe*, 03/11, 4–5.

Said, Edward W. (1996), „Kultur und Identität – Europas Selbstfindung aus der Einverleibung der Welt“, in *Lettre International* 34, 21–25.

Simpson, Patricia A. (2013), *Reimagining the European Family: Cultures of Immigration*. New York: Palgrave Macmillan.

Stewart, Lizzie (2015), „Türkisch-German Comedy Goes Archival: *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011)“, in Dora Osborne (Hrsg.), *Edinburgh German Yearbook* 9. Rochester, New York: Camden House, 107–122.

Takahashi, Teruaki (2008), „Auslandswissenschaft und kontrastive Kulturkomparatistik“, in *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 1, 37–44.

Tracy, Rosemarie (2014), „Mehrsprachigkeit: Vom Störfall zum Glücksfall“, in Manfred Krifka / Joanna Błaszczak / Annette Leßmöllmann / André Meinunger / Barbara Stiebels / Rosemarie Tracy / Hubert Truckenbrodt (Hrsg), *Das mehrsprachige Klassenzimmer. Über die Muttersprachen unserer Schüler*. Berlin / Heidelberg: Springer VS, 13–33.

Turan, Canan (2017), „‚Darf die Subalterne lachen?‘ Ehrenmord in *Die Fremde* (2010) versus tragikomisches Generationentreffen in *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011)“, in Ömer Alkin (Hrsg.), *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Wiesbaden: Springer VS, 335–357.

Welsch, Wolfgang (2017), *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe*. Wien: new academic press.

Wort, Bild, Stimme – Erzählperspektive in Literatur und Film

Andrey Kotin (Zielona Góra)

1. Einleitung: Wort vs. Bild

Laut Jurij Lotman bildet die Filmkunst „im Wesentlichen die Synthese zweier Erzähltendenzen, der darstellenden [. . .] und der sprachlichen." (Lotman 1977: 60). Seit ihren Anfängen befasste sich die Filmanalyse nicht nur mit der Semantik bzw. Semiotik montierter Bildsequenzen, sondern auch mit rein technischen Aspekten filmischer Diegese. Dies macht einen beachtenswerten Unterschied zur Literaturwissenschaft aus, deren ursprüngliche Schriften eher essayistisch als erzähltheoretisch konzipiert wurden. Der russische Formalismus sowie die allgemeine Narratologie als Sonderbereich der Textforschung entstanden erst später, und zwar ungefähr zu derselben Zeit wie die Filmwissenschaft, in der ersten Hälfte des 20. Jh. Dafür scheint es einen logischen Grund zu geben. Der Film legt nämlich seine Verfahrensgriffe mit einer derartigen Unmittelbarkeit offen, die in einem Erzähltext verhältnismäßig selten vorkommt. Um das Wie hinter dem Was in einem fiktionalen Text zu registrieren, muss man über eine gewisse Leseerfahrung verfügen, nicht zuletzt im literaturtheoretischen Bereich. Aus einem Erzähltext liest man hauptsächlich das Informative heraus, wohingegen bei einer Filmszene gerade das Wie, die Erzähltechnik, an der Oberfläche liegt. Gewisse Stilelemente eines beliebigen Films werden sogar von einem filmtechnisch nicht vorgebildeten Zuschauer automatisch wahrgenommen.

Diese unmittelbare Bildhaftigkeit der Filmsprache wurde in der Literatur nicht selten angestrebt und der Film um dieses Ausdrucksmittel beneidet. In Vladimir Nabokovs Roman *Verzweiflung* macht der unzuverlässige und exzentrische Ich-Erzähler folgende Bemerkung über das Wesen des Schrifttums: „Es ist der Lieblingstraum eines Schriftstellers, den Leser in einen Zuschauer zu verwandeln; aber wird dies je erreicht?" (Nabokov 2017: 21). Dies ist in der Tat eine denkwürdige Frage, zumal eine ästhetisch gelungene Leser-Zuschauer-Transformation ohne Benutzung literarischer Mittel kaum möglich wäre.

Man könnte dabei eine Parallele zum Grundpostulat der Transkulturalität ziehen, wonach verschiedene Kulturen keine homogenen, kommunikationsunfähigen Kugelsysteme darstellen, sondern vielmehr in einem hybriden, transkulturellen Raum der Menschen- bzw. Weltkultur zusammenwirken.

Dadurch unterscheidet sich Transkulturalität „entscheidend von Multikulturalität, unter der weitläufig nichts weiter als die einfache Koexistenz von Kulturen verstanden wird." (Roche 2001: 38). Genauso bilden auch Literatur und Film eine Art sich gegenseitig ergänzender medialer Bedeutungsträger. Das Bild bleibt somit stets an das Wort gebunden. Dies bestätigt Thomas Kuchenbuch, indem er schreibt: „Je mehr die Bildergeschichte [. . .] auf das Wort verzichtet, desto geringer werden zunächst ihre Möglichkeiten, desto schwieriger wird die diskursive Darstellung von Ereignissen" (Kuchenbuch 2005: 76). Allerdings scheint die verbreitete These von dem bahnrechenden Einfluss, den der Film auf die Literatur im 20. Jh. ausüben sollte, nur teilweise berechtigt, zugleich aber gewissermaßen täuschend zu sein. Gewiss wurden und werden bis heute typisch filmische Elemente in erzählende Texte transponiert (vgl. Monaco 1980: 42–44). Abgesehen von solchen Entlehnungen sieht jedoch die Situation eher umgekehrt aus. So analysiert der britische Literaturwissenschaftler und Schriftsteller James Wood „das zoomartige Heranrücken an die Leiche" (Wood 2016: 54) in einem Roman von Stephen Crane und fügt dabei hinzu, der Film habe „diese Technik natürlich vom Roman übernommen" (ebd.: 53–54). Manfred Muckenhaupt formuliert es noch zugespitzter: „Pointiert gesagt, baut der kommunikative Handlungsspielraum, der durch die Bildherstellung und -verwendung eröffnet wird, auf dem sprachlichen Handlungsspielraum auf, und nicht umgekehrt." (Muckenhaupt 1986: 235).

2. *Zwischen Darstellen und Erzählen – Die Montage als Verwandlungsinstrument*

Eine Geschichte wird im Film in erster Linie nicht erzählt, sondern *gezeigt*, was weitgehende Konsequenzen nach sich zieht. Hans Wulff behauptet: „Das Schlüsselproblem der Filmsemiotik der 60er und frühen 70er Jahre, die sich an Modellvorstellungen der Linguistik orientiert hat, war, daß im Film keine Strukturen aufgefunden werden können, die dem sprachlichen Formenbau analog sind" (Wulff 1999: 290–291). Bemerkenswerterweise lässt sich diese Gegenüberstellung nicht so einfach umdrehen. Ein Film weist freilich andere Bedeutungsstrukturen als ein Text auf; in literarischen Texten verschiedener Epochen und Strömungen kann man hingegen mehrere filmspezifische Erzähltechniken auffinden.

Die Montage gilt als eines der fundamentalen Elemente der Filmkunst, für die sich in der Sprachkunst keine Entsprechung finden lässt. In Bezug auf die Literatur wird diese Bezeichnung gewöhnlich nur dann verwendet, wenn es sich um filminspirierte Texte der Moderne bzw. Postmoderne handelt. Das

bekannteste Beispiel wäre wohl Alfred Döblins experimenteller Roman *Berlin. Alexanderplatz*, der, so Christoph Dunz, „gewisse Anleihen beim Medium Film" mache und „nicht zuletzt wegen der Montagetechnik filmisch genannt" werde (Dunz 1995: 68).

Unerwähnt bleibt oft die Tatsache, dass die ersten Vorboten des Montageverfahrens aus der Literatur stammen und bereits 1857 erfolgreich eingesetzt wurden. Gemeint ist damit die weltberühmte *Madame Bovary* von Gustave Flaubert. Im achten Kapitel wird das heimliche, emotionsbeladene Gespräch zwischen Emma und Rodolphe auf eine für die damalige Zeit innovative Weise dargestellt, indem ihre banalen Liebeserklärungen mit der ausgeprägt unpoetischen Rede des Ratspräsidenten verflochten werden. Hier ein markanter Auszug aus dieser Szene, die das von Flaubert verwendete „Schnittverfahren" veranschaulicht:

> „Gesamtpreis für gute Kulturen!" rief der Präsident. – „Als ich zum Beispiel letzthin zu Ihnen kam [. . .] „Wußte ich da schon, daß ich heute Ihr Begleiter sein würde?" – „Siebzig Francs"." – „Hundertmal nahm ich mir vor, mich zu verabschieden, und bin Ihnen doch gefolgt, [. . .]." – „Für beste Dungmittel –" – „Wie ich auch heute abend bei Ihnen bleiben werde, und morgen abend, [. . .] mein ganzes Leben." [. . .] „Auch ich werde die Erinnerung an Sie mit mir nehmen." – „Für einen Merino-Widder" –" – „Aber Sie werden mich vergessen – ich werde für Sie nur ein Schatten sein [. . .]." – „Herrn Belot von Notre Dame." – „Oh, nein, nicht wahr, ich werde einen Platz in Ihren Gedanken innehaben dürfen, in Ihrem Leben?" – „Für Schweinezucht ein Preis des Herren Lehérissé und Cullenbourg zu gleichen Teilen."

Der erfinderisch wirkende Verfremdungseffekt, dank dem die ganze Passage so aussieht, als hätte man sie, gleich einem Filmstreifen, zusammenmontiert, beruht auf einem erstaunlich einfachen Trick. Der Autor verzichtet nämlich auf jegliche Kommentare seitens des Erzählers, sodass die aneinandergefügten Äußerungen sozusagen „lose hängen", ohne an irgendeinen semantischen Kontext gebunden zu sein. Paradoxerweise entsteht gerade dadurch ein neuer, komplexerer Metakontext, der die bloße Erzählebene philosophisch bzw. reflektierend transzendiert. Jakob Willis schreibt dazu:

> Die Raffiniertheit dieser „Schnitttechnik, die scheinbar mechanisch Bruchstücke gleichzeitiger Reden ineinander verschiebt", liegt darin, dass der Erzähler nicht direkt wertend Bezug nimmt, sondern diese Funktion vielmehr von einem intratextlichen Kommentar übernommen wird. Als protofilmisch kann dieses Verfahren verstanden werden, weil es die später von Griffith entwickelte Technik der Parallelmontage vorwegnimmt [. . .]. (Willis 2012: 63)

Was die Leserschaft zum weiteren Nachdenken und Schlussfolgern bringt, verbirgt sich also weder in Figuren- noch in Erzählerrede, sondern in purer

Darstellungsform. Beachtlich ist, dass in diesem Fall, ähnlich wie in einem Film, das Wie an die Oberfläche hervortritt. Man bemerkt gleich, dass etwas im Text „nicht stimmt", denn die Erzählweise erlebt eine plötzliche Metamorphose. Bedient man sich der filmsprachigen Terminologie, so könnte Flauberts plötzlicher Erzählbruch zugunsten „zusammengeschnittener" Dialoge mit einem sichtbaren bzw. gestaltenden Schnitt verglichen werden (vgl. Gast 1993: 41). Das Erzählte wird zum Gezeigten, das Wort verwandelt sich in die Darstellung, dies aber mit dem Endziel, einen gewissen Inhalt auszudrücken, der sich wiederum nur verbal *formulieren* lässt. Um mit Willis kurz zu pointieren:

> Rodolphes Liebesbeteuerungen, die Emmas eigener, durch die Lektüre klischeehafter Romanzen geprägten, Imaginationswelt entsprungen sein könnten, werden von Flaubert als ebenso sinnentleert bloßgestellt wie die Rituale der kleinbürgerlichen Landgesellschaft. Für sich betrachtet sind die Diskurse zwar schon in ihrer Klischeehaftigkeit überspitzt, erst die montageartige Parallelisierung im Sinne einer „Mésalliance" führt dazu, dass der Text den komischen Effekt erzeugt, den Flaubert erreichen wollte. (Willis 2012: 62–63)

Darin zeigt sich ein relevanter Unterschied zwischen dem Montageverfahren in Literatur und Film. Dient die Schnitt-Technik in einem literarischen Text dazu, das Erzählte von den typisch epischen Einlagen zu befreien, so verfolgt die Filmmontage gerade den Gegenzweck: Das Zusammenschneiden einzelner Einstellungen verleiht dem Gezeigten narrative Züge; ein Bild ist immer nur ein Fragment, während eine Reihe von Bildern eine zusammenhängende Geschichte erzählen kann. Daher geht die von Flaubert beabsichtigte Zusammensetzung von banaler Pseudoromantik und spießbürgerlicher Ansprache in vielen Romanverfilmungen verloren, wie etwa in dem Film *Madame Bovary* (2014) von Sophie Barthes. Wirft man einen kurzen Blick darauf, wie die oben besprochene Szene in diesem Film dargestellt wurde, so fallen gravierende Differenzen sogleich auf. Der Dialog zwischen Emma und Rodolphe erfolgt in einer abgeschiedenen Szenerie mit leicht gotischem Hauch, wobei die Rede des Ratspräsidenten im beinahe unhörbaren Hintergrund bleibt (Barthes 2014). Flaubert verwendet hier, filmsprachlich gesprochen, die Schuss-Gegenschuss-Technik, worauf die Regisseurin jedoch verzichtet. Auch die Atmosphäre wirkt nicht zuletzt wegen der leisen, aber stimmungsreichen Musik authentisch romantisch, was Flauberts Anliegen nicht nur fernliegt, sondern dieses ja komplett ignoriert.

Claude Chabrol schlug einen anderen Weg ein und versuchte das im Roman eingesetzte Schnittverfahren auf den Bildschirm möglichst wahrheitsgetreu zu übertragen. Im Endeffekt wirkt die Szene aber nicht so überzeugend wie im Text. Chabrols *Madame Bovary* (1991) bedient sich der bei Literaturverfilmungen häufig auftretenden Off-Stimme eines unsichtbaren Erzählers,

der bisweilen ausgewählte Passagen aus dem Roman liest (Chabrol 1991). Diese scheinbare Kleinigkeit verändert allerdings sehr viel, denn im Unterschied zum Romanerzähler kann der Filmerzähler kaum unauffällig bzw. unbemerkt bleiben. Seine Anwesenheit wird immer markiert. Man konzentriert sich stets darauf, was die gelegentlich erscheinende Stimme bezüglich dieser oder jener Situation bzw. Figur zu sagen hat. In der analysierten Szene schweigt der Erzähler genauso wie es in Flauberts Roman der Fall ist. Der entscheidende Unterschied besteht jedoch darin, dass dieses Schweigen im Text eine entfremdende Wirkung auf die Leserschaft hat (und diese dadurch zum Reflektieren zwingt), während es im Film als normativ empfunden wird und somit das Ironische an der Szene nicht so deutlich zum Ausdruck kommt.

Das Problem der Stimme im Film ist generell sehr relevant und bedarf, besonders im zeiträumlichen Konnex, einer expliziten Beleuchtung.

3. Stimme, Raum, Zeit – Das magische Dreieck

André Bazin bezeichnete das Montageverfahren als „Organisation der Bilder in der Zeit“ (zitiert nach Gast 1993: 40). Diese Definition bezieht sich auf die erzählende Funktion der Montage. Ob chronologisch, retrospektiv oder proleptisch, es geht um Zeitorganisation der Handlung. Allerdings sorgen diverse Formen von Einstellungsverknüpfungen, seien es Schnitt oder Blende, „nicht nur dafür, daß eine Handlung im Sinne einer bestimmten Intention weitergeführt wird, sondern legen auch den Rhythmus [. . .] des Films fest“ (ebd.). Der entsprechende Rhythmus muss aber nicht unbedingt durchs Zusammenschneiden erfolgen, sondern kann beispielsweise durch „Wort-Bild-Ton-Verbindung“ (ebd.). erreicht werden. So eröffnet Lars von Triers Film *Europa* (1991) eine Szene von ganz außergewöhnlicher hypnotischer Anziehungskraft bei minimaler Verwendung stilistischer Mittel (von Trier 1991). An diesem Beispiel kann man eine ausschließlich für die Filmsprache charakteristische Erzählstrategie beobachten, die in einem epischen Text unrealisierbar wäre. Es besteht nämlich keinerlei Übereinstimmung zwischen Bild und Wort, jedenfalls keine unmittelbare. Das, was die Off-Stimme sagt, korrespondiert nicht mit dem, was auf der Leinwand parallel dazu gezeigt wird. Eine assoziative Verbindung kann jedoch durchaus nachvollzogen werden. Die ins Dunkle eilenden Eisenbahngleise muten weg- bzw. richtungsweisend an, ähnlich wie die hypnotisierende Hintergrund-Stimme. Auch die minimalistische schwarzweiße Bildmonotonie harmoniert mit den nüchtern und zugleich entschieden ausgesprochenen Anweisungen des therapeutisch klingenden Erzählers.

Eine ähnliche Lösung nutzt auch David Lynch in *Lost Highway* (1997), ebenfalls am Anfang des Films, aber im Unterschied zu *Europa* hat man es

hier mit keiner Erzählstimme zu tun, sondern mit einem Lied von David Bowie (Lynch 1997). Die Synthese von Musik und Bild gehört zu den komplexesten und undurchsichtigsten Aspekten der Filmkunst. 1977 postulierte James Monaco, der Film habe „gerade erst angefangen, auf den Einfluß der Musik zu reagieren“ (Monaco 1980: 53). Interessanterweise meinte er damit eine besondere Art von Zeitbemächtigung, die der musikalischen Kunst zugrunde liegt:

> Musik, die abstrakteste der Künste, erlaubt eine präzise Kontrolle des Zeit-Elements. Wenn die Melodie die narrative Facette der Musik ist und der Rhythmus das einmalige Zeit-Element, dann ist die Harmonie im gewissen Sinne die Synthese der beiden. [. . .] Abstrakt gesehen hat der Film die gleichen Möglichkeiten. Die mechanische Natur des Mediums erlaubt eine strenge Kontrolle der Zeit: Narrative „Melodien“ können nun genau kontrolliert werden (ebd.: 49).

Eine größere Kontrolle bedeutet aber auch eine größere Abhängigkeit. Im Vergleich zur Literatur ist die Musik im wesentlich höheren Grade durch die Zeit begrenzt. Eine Sonate, eine Symphonie oder ein Lied *dauern*, während ein Roman oder eine Novelle einfach *vorliegen*. Monaco hat zweifelsohne Recht, wenn er sagt, die Zeit eines Romans lasse sich nicht streng kontrollieren, es sei denn vom Rezipienten (ebd.). Dies betrifft jedoch eher die Erzählzeit, d.h. die Zeit der Lektüre, nicht aber die erzählte Zeit der im Roman geschilderten Handlung. Diese ist natürlich fiktiv, wie die Handlung selbst, allerdings gibt ausgerechnet die Fiktionalität der erzählten Zeit dem Autor die Möglichkeit, über die Zeit „hinauszuwachsen“, d.h., diese mittels der Sprachkunst zu relativieren. Dieser Technik bedient sich beispielsweise Vladimir Nabokov in seinem frühen Roman *Lushins Verteidigung* (1930): Die ersten vier Kapitel sind der Kindheit des Protagonisten gewidmet, die vom allwissenden Erzähler in chronologischer Abfolge präzise dargestellt wird. Dann kommt es aber plötzlich zu einem Zeitsprung – und zwar innerhalb eines Abschnitts – der die Hauptfigur im Nu ins Erwachsensein transponiert:

> Nach seiner Genesung nahm man ihn [. . .] mit ins Ausland, zunächst an die Adriaküste, [. . .] später in einen deutschen Kurort, wo ihn sein Vater auf Wegen spazieren führte, die von Geländern aus krummen Buchenästen gesäumt waren. Als es sechszehn Jahre später diesen Kurort nochmals besuchte, erkannte er zwischen [. . .] die tönernen, bärtigen Gartenzwerge und die Gartenwege aus buntem Kies vor dem Hotel wieder, das inzwischen größer und hübscher geworden war [. . .]. (Nabokov 2014: 76)

Man sollte betonen, dies sei keine Prolepse, sondern ein tatsächlicher, unumkehrbarer Zeitsprung in der Handlung des Romans, denn seit dieser Stelle wird ausschließlich über den erwachsenen Lushin erzählt. Mithilfe eines scheinbar unauffälligen Satzes demonstriert der damals noch junge Schriftsteller,

wie einfach sich die Zeitdauer in einem literarischen Text überwinden lässt. Andererseits bekommt man einen lebhaften Eindruck von der blitzartigen Vergänglichkeit der Kinder- und Jugendjahre, die Zeit spielt dabei also doch eine bedeutende Rolle.

Auch diese Erzählmethode hat die Filmkunst von der Literatur übernommen. In einer bekannten Szene aus Pedro Almodovars *Julieta* (2016) kann man denselben Trick – eine Art unsichtbarer Schnitt – beobachten, den Nabokov bereits 1930 verwendete. Der Übergang von einer Lebensphase der Protagonistin in die andere wird genauso reibungslos wie in Nabokovs Roman gezeigt. Kennzeichnend ist auch, dass die Hauptfigur sowohl bei Nabokov als auch bei Almodovar einen psychischen Zusammenbruch erlebt (Almodovar 2016). Wolfgang Gast schreibt, die szenische Montage verknüpfe „die Einstellungen und Sequenzen so, als ob sie von einem Augenzeugen miterlebt würden. Einheit von Raum, Zeit und Handlung seien hier bestimmend [. . .]“ (Gast 1993: 41), wohingegen die erzählende Montage „verschiedene Einstellungen bzw. Sequenzen“ zusammenfüge, „die zwar zeitlich und gelegentlich auch räumlich auseinanderliegen, aber doch eine inhaltliche Einheit, einen zusammenhängenden Prozeß u.ä. darstellen“ (ebd.: 42). Bei Almodovar sieht man eine latente Synthese beider Montageformen: Die inhaltliche Einheit sowie der zusammenhängende Prozess werden beibehalten, obschon die zeitliche Einheit aufgehoben wird. Anstatt einen sichtbaren Schnitt bzw. entsprechende Untertitel zu benutzen oder eine Erzählerstimme einzuführen, markiert der spanische Regisseur die mittlerweile vergangene Zeit auf eine ganz andere, einfallsreichere Art und Weise.

Die Zeitproblematik ist mit der des Raumes aufs Engste verbunden, und zwar sowohl auf der Handlungsebene als auch hinsichtlich der Figurenkonstellation. Als reine Aktionsbühne bleibt die Räumlichkeit gegenüber der Zeitlichkeit in gewissem Sinn zweitrangig. Ein Zeitsprung scheint, im Vergleich zur räumlichen Verlagerung, folgenschwerer zu sein. Als metaphorischer Bedeutungsträger kann der Raum aber eine nicht mindere Bedeutung haben. Dies verbildlicht das Ende von Federico Fellinis *Das süße Leben* (1960), wo der zynische Boulevard-Journalist Marcello Rubini ein Pseudogespräch mit der jungen Kellnerin Paola führt. Durch eine Wassermündung getrennt, können die beiden Figuren einander nicht hören: wegen des störenden Meeres-Rauschen erfahren weder Marcello noch der Zuschauer, was das Mädchen zu ihm sagt. Die Kluft zwischen zwei Welten wird hier nicht ausgesprochen, sondern eben gezeigt, und zwar nicht direkt, sondern sinnbildlich (Fellini 1960). Eine derartige Szene zeigt die Filmkunst in ihrer Höchstform, denn der von Fellini erreichte Effekt könnte von keinem literarischen Text wiedergegeben werden. In Worte gekleidet, würde eine solche Passage allzu geradlinig klingen, denn man müsste dann diese Situation erzählen und nicht eben zeigen. Fellini gelingt sein kleines Wunder eben deshalb, weil der Zuschauer

den Eindruck bekommt, die auf der Leinwand entstandene Metaphorik *selbst* festzustellen.

Ähnlich sieht es in der Finalszene von Michelangelo Antonionis *Beruf: Reporter* (1975) aus, wo die Kamera das Hotelzimmer, in dem der Protagonist ausruht, verlässt und nach draußen gleitet, um später in dasselbe Zimmer zurückzukehren und den bereits an einem Herzanfall gestorbenen Reporter zu zeigen (Antonioni 1975). Bis zur letzten Minute des Films wissen die Zuschauer nicht, dass die Hauptfigur nicht mehr am Leben ist. Das langsame Hinausgleiten der Kamera durch die Fenstergitter deutet die Strecke, welche die Seele des toten Reporters, die sich von seinem Körper getrennt hat, zurücklegt. Dies kann man allerdings nur im Nachhinein verstehen, als sich herausstellt, dass die Figur gestorben ist. Der ganze Film verwandelt sich somit in eine philosophische Parabel. Nach Lotman bemüht sich der sujetlose Text darum, die bestehende Ordnung wiederzugeben, wogegen der sujethafte Text die Störung dieser Ordnung ins Erzählzentrum rückt (vgl. Lotman 1993: 338). Antonioni beweist aber, dass auch eine beinahe sujetlose Erzählung die „Ordnung der Dinge“ auf eine durchaus radikale Weise zu stören vermag. Kennzeichnend ist, dass die amerikanischen Kritiker den Film zur Zeit seiner Premiere eher skeptisch aufgenommen haben. Vor allem wurde ihm gerade Sujetlosigkeit vorgeworfen, worauf der Regisseur antwortete:

> I find that you Americans take my films too literally – you are forever trying to puzzle out ‘the story’ and to find hidden meanings where there are perhaps none. For you, a film must be entirely rational, without unexplained mysteries. But Europeans, on the other hand, look upon my films as I intend them to be looked upon, as works of visual art, to be reacted to as one reacts to a painting, subjectively rather than objectively. For Europeans, ‘the story’ is of secondary importance and they are not bothered by what you call ‘ambiguity.’ (Antonioni, zitiert nach Goldsmith 2005)

Interessanterweise verweist Antonioni in seiner Antwort auf das traditionelle Kulturmodell, nach dem europäische und amerikanische Kunst zwei diverse, ja konträre Welten bilden. Dies ist umso überraschender, als dass die Hauptrolle in *Beruf: Reporter* der berühmte amerikanische Schauspieler Jack Nicholson spielte und die USA als eines der Produktionsländer des Films mitwirkten. Außerdem modifiziert hier der italienische Regisseur souverän mehrere Thriller-Elemente, d.h. er beschäftigt sich mit einem Filmgenre, das eindeutig mit Hollywood assoziiert wird. Man könnte demnach behaupten, allein diese Faktoren machen Antonionis Meisterstreifen zu einem eher transkulturellen als typisch europäischen Phänomen. Jene Doppeldeutigkeit, über die Antonioni sprach, ist hingegen weder mit Europa noch Amerika verbunden, sondern bei jeder metaphysisch motivierter Kunst gerade unausweichlich, besonders wenn diese sich auf die Todesdarstellung bezieht. Die

Trennung der Seele vom Körper führt ja schließlich zur letztendlichen Raumüberschreitung. Bleibt man dabei der realistischen Erzählweise treu, so kann der Jenseitsraum einzig angedeutet, nicht aber gezeigt werden. Das Ende von *Beruf: Reporter* gehört zu den gelungensten Versuchen derartiger Andeutung in der Filmgeschichte.

In der Literatur wäre diese Darstellungstechnik wiederum problematisch. Während der Filmrezipient im Vergleich zum Leser völlig fixiert ist, zeichnet sich der Film durch eine größere Beweglichkeit aus als das Buch. Nicht zufällig sagt man, ein Film *laufe* im Kino bzw. im Fernsehen. Eine Filmgeschichte schildert Leben oder Lebens-Abschnitte der filmischen Charaktere, welche vor unseren Augen *verlaufen*. Ein erzählender Text hingegen *enthält* bestimmte Begebenheiten und Figuren, deren innere Dynamik über keinen objektiv messbaren Rhythmus verfügt. Der Übergang vom Dies- ins Jenseits lässt sich mittels literarischer Erzähltechniken kaum darstellen. So greift z.B. Lew Tolstoj in seiner Novelle *Der Tod des Iwan Iljitsch* (1886) zu einer nur halbzufriedenstellenden Methode. Es heißt im Text nämlich:

> „Es ist zu Ende“, sagte jemand über ihm.
>
> Er hörte diese Worte und wiederholte sie in seiner Seele.
>
> „Der Tod ist zu Ende“, sagte er sich, „er ist nicht mehr.“
>
> Er schöpfte Luft, blieb mitten im Atemzug stecken, streckte sich aus und starb. (Tolstoj 1973: 82)

Tolstojs Anliegen war es, das durch und durch heuchlerische, eintönige Leben des Protagonisten als einen langsamen Tod zu entlarven, den Tod dagegen als einen Neuanfang zu schildern. Allerdings könnte man die letzten Worte, die aus der Seele des Sterbenden stammen, der Agonie zuschreiben, zumal der Text mit dem Verb „sterben“ endet. In einem Film könnte sich die Kamera in diesem Moment nach oben bewegen oder z.B. aus dem Fenster hinausflattern. Andererseits wäre das eine allzu offensichtliche, ja kitschige Lösung, denn der Zuschauer würde – anders als bei Antonioni – gleich wissen, wie dies zu interpretieren sei.

4. Fazit

Der populäre russische Schriftsteller Wiktor Pelewin sagte einmal im Interview, er strebe nie danach, einen verfilmungsfreundlichen Text zu verfassen,

weil jeder Film seiner Natur nach nur materielle Objekte und die sie betreffenden Ereignisse im physischen Raum darstellen könne, während Literatur dieser Einschränkung kaum unterliege (Pelewin 2011). Diese Feststellung erweist sich tatsächlich als sehr treffend in Bezug auf viele Filme. Wie man aber am Beispiel von Antonionis oder Fellinis Werken sehen kann, ist auch die Filmsprache durchaus imstande, diese Zeit- und Raumbezogenheit zu überwinden. Zusammenfassend kann man also behaupten, dass Film und Literatur sich gegenseitig ergänzen und zugleich auf die zwangsläufige Ausdrucksbegrenztheit jeder einzelnen Erzähl- bzw. Darstellungsform hinweisen. So eignen sich die literarischen Erzählmethoden zur Vermittlung von Denk- und Sprachprozessen viel besser als eine Reihe montierter Sequenzen. Geht es aber um die emotiv-assoziative Sphäre, um die Handlungsdynamik oder auch um transzendente Erfahrungen, so können Wort und Bild miteinander durchaus konkurrieren. Diese „Konkurrenz“ sollte man allerdings nicht im Sinne von einem Machtspiel nebeneinander existierender Tätigkeits- bzw. Wirkungsbereiche verstehen, sondern im Gegenteil als kreative Zusammenarbeit, bei der aber ein hoher Grad an gattungs- und medienspezifischen Merkmalen vorhanden ist. Ähnlich wie im Fall von transkulturellen Kontakten und Einflüssen, welche die Besonderheiten einzelner Kulturen kaum nivellieren, sind die bestehenden Unterschiede zwischen Bild und Wort letztendlich ein Argument für und nicht etwa gegen Intermedialität. Nicht zufällig behauptete Wolfgang Welsch, dass jemandem, der die europäische Kunstgeschichte kenne, ihre transkulturellen Grundlagen geradezu unbestritten erscheinen (vgl. Welsch 1999). Dieser Gedanke lässt sich genauso gut auf die Transmedialität übertragen – und damit auf das komplizierte Verhältnis von verbalen und visuellen Kunstformen, dessen relevanteste Aspekte in diesem Beitrag diskutiert wurden.

Bibliografie

Bucher, John (2017), *Storytelling for Virtual Reality: Methods and Principles for Crafting Immersive Narratives*. New York: Taylor and Francis.

Dunz, Christoph (1995), *Erzähltechnik und Verfremdung. Die Montagetechnik und Perspektivierung in Alfred Döblin, „Berlin. Alexanderplatz“ und Franz Kafka, „Der Verschollene“*. Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York, Paris, Wien: Lang.

Eisenstein, Sergej M. (1971), „Dialektische Theorie des Films, in Dieter Prokop (Hrsg.), *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik*. München: Hanser, 65–80.

Flaubert, Gustave (1985), *Madame Bovary. Ein Sittenroman aus der Provinz*. Dortmund: Harenberg Kommunikation: Verlags- und Mediengesellschaft.

Gast, Wolfgang (1993), *Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*. Frankfurt a.M.: Diesterweg.

Goldsmith, Leo (2005), *Review: Professione: Reporter. Michelangelo Antonioni. Italy / USA / France, 1975,* https://snob.ru/magazine/entry/44796/, letzter Zugriff am 08.07.2021.

Kuchenbuch, Thomas (2005), *Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.

Lotman, Jurij (1977), *Probleme der Kinoästhetik. Die Semiotik des Films*. Frankfurt a.M.: Syndikat.

Lotman, Jurij (1993), *Die Struktur künstlerischer Texte*. Stuttgart: UTB.

Lotman, Jurij (2004), „Über die Natur der Filmerzählung", in Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (Hrsg.), *montage AV: Juri Lotman. Das Gesicht im Film*, Jg. 13 (2004), Nr. 2. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/200, letzter Zugriff am 01.07.2021.

Monaco, James (1980), *Film verstehen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Muckenhaupt, Manfred (1986), *Text und Bild. Grundlagen der Beschreibung von Text-Bild-Kommunikationen aus sprachwissenschaftlicher Sicht*. Tübingen: Tübinger Beiträge zur Linguistik 271.

Nabokov, Vladimir (2014), *Lushins Verteidigung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Nabokov, Vladimir (2017), *Verzweiflung*. 3. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Pelewin, Wiktor (2021), „Interview 2011", in https://snob.ru/magazine/entry/44796/, letzter Zugriff am 08.07.2021.

Prokop, Dieter (Hrsg.) (1971), *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik*. München: Hanser.

Roche, Jörg (2001), *Interkulturelle Sprachdidaktik. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.

Springer, Bernhard (1987), *Narrative und optische Strukturen im Bedeutungsaufbau des Spielfilms. Methodologische Überlegungen entwickelt am Film „Falsche Bewegung" von Peter Handke und Wim Wenders.* Tübingen: Narr.

Tolstoj, Lew N. (1973), *Die großen Erzählungen*. Frankfurt a.M.: Insel.

Welsch, Wolfgang (1999), *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*. http://webarchive.org/web/20140714152831/http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/transcultSociety.html, letzter Zugriff am 28.11.2021.

Wood, James (2016), *Die Kunst des Erzählens*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Wulff, Hans J. (1999), *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.

Willis, Jakob (2012), *Flaubert cinéaste. Über die „filmische Schreibweise" im Romanwerk Flauberts*. https://freidok.uni-freiburg.de/data/9150, letzter Zugriff am 01.07.2021.

Kann die Kehrseite der Geschichte überhaupt erzählt werden? Strategien Schwarzer deutscher Frauen, (sich in) die Geschichte (ein) zu schreiben.

Catarina Martins (Coimbra)

Als Prätext meines Beitrags verweise ich mit dem Schlüsselwort *Stacheldrahtvorhang* auf Ruth Klügers (1931–2020) Autobiografie *weiter leben. Eine Jugend* (1992) (Klüger 2005). Zwar ist es mein Ziel, über die Einschreibung Schwarzer deutscher Frauen in das kollektive Gedächtnis, und dadurch, in die Geschichte nachzudenken. Aber Klüger, eine österreichische Jüdin die den Holocaust überlebte, behauptete und zeigte sehr deutlich, dass es Menschen gibt, die sogar aus der Geschichte des Leidens ausgeschlossen werden. Sie leben in den Abgründen der Unterdrückung, für deren Ausdruck es weder Sprache noch Gehör gibt. *Stacheldrahtvorhang* nennt Klüger das ganze Archiv von Erzählungen und Zeugnissen, das sich als ein festes Repertoire des kollektiven, nationalen wie transnationalen Gedächtnisses über den Holocaust etablierte. Sie müsse gegen diesen *Auschwitzdiskurs* schreiben, denn die herkömmlichen Formen der Erzählungen des Leidens in den Lagern, die die Erfahrung der Frauen und der weiblichen Kinder ausschlossen, erlaubten keinen Raum für ihre Stimme (Klüger 2005: 69). Es ging der Autorin also nicht nur darum, ihre Geschichte zu erzählen, sondern diesen gefestigten Auschwitzdiskurs zu brechen. Sie wollte eine andere Sprache, ein breiteres symbolisches Repertoire, kurzum, ein verändertes Wissen um den Holocaust schaffen, das es erlauben würde, dass die Erfahrungen von Anderen, nicht nur männlichen jüdischen Opfern zu Verständnis und Anerkennung kommen. Das heißt, neue Epistemologien des Holocausts für diese noch tiefer im Abgrund liegenden Erlebnisse des Leidens waren und sind immer noch nötig. Klüger schrieb ausdrücklich aus einer Genderperspektive heraus, die in der Geschichtsschreibung und in der Konstruktion des kollektiven Gedächtnisses fehlte. Andere Perspektiven müssen aber noch intersektional hinzukommen.

Ähnliches finden wir in dem weltberühmten Essay *Can the subaltern speak?* von Gayatri Spivak (1988). Die indische Philosophin behauptet ausdrücklich, dass die Subalterne eine Stimme hat und spricht.[1] Die hegemonischen Diskurse sowohl der kolonialen, rassistischen Mächte wie des

1 Es handelt sich um die unterdrückte Frau, wie die Autorin wiederholt erklärt hat (Spivak 2010: 231).

Patriarchats stellen eine Form der epistemischen und sozialen Gewalt dar, die es unmöglich mache, diese Stimmen zu verstehen oder die Subalternen als sprachfähig anzuerkennen. Die Revolte von Spivaks Großtante, die performativ durch ihr Menstruationsblut „sprach" als sie Selbstmord beging, wurde übersehen und nie richtig gelesen, weil es kein Wissenssystem gab, in dem die Absichtlichkeit der Anwesenheit dieses Blutes im Moment des Todes als Widerstandsakt dekodiert werden konnte. Der von den britischen Kolonisatoren verbreitete Kolonialdiskurs, wie auch der patriarchalische Diskurs von den indischen männlichen Eliten, hatten für den weiblichen Selbstmord nur eine Bedeutung übrig: die der Unterwerfung der „guten Frau". Die politische Aussage dieses Aktes der subalternen Frau wurde einfach annulliert. Sie sprach – es gab aber kein Gehör.

Heutzutage kann man behaupten, dass andere Erfahrungen des Leidens im Holocaust, wie die der Homosexuellen oder der Roma und Sinti sowie die der Frauen, schon graduell Teil des Auschwitzdiskurses und der entsprechenden Erinnerungsformen werden, wenn auch das dominierende Portrait des Opfers immer noch der jüdische Mann bleibt. Wer aber immer noch von dieser Geschichte des Leidens ausgeschlossen wird, sind Schwarze Menschen, die in der ganzen Geschichte Deutschlands kaum auftauchen (Campt 2005: 2), und besonders Schwarze Frauen. Die meisten Leute sind immer noch erstaunt zu erfahren, dass es Schwarze Menschen in Deutschland gibt, als ob Schwarz und Deutsch, oder Afrodeutsch, ein Oxymoron wäre. Michelle Wright vergleicht die afrikanischen Diasporas in den USA, Großbritannien, Frankreich und Deutschland und stellt fest, dass der Ausdruck *Black Germans* in der traditionellen deutschen Kultur „a contradiction in terms" bildet, und dass „this inability on the part of white Germans to understand so simple a concept as one being both Black and German is most likely unique to the Afro-German experience and presents a complicated challenge to a counterdiscourse" (Wright 2004: 191). Nach Wright werden Schwarze deutsche Menschen nicht als Afro-Deutsche, sondern eher als Afrikaner verstanden, oder, als „Others-from-Within from Without" (Wright 2004: 190), eine paradoxale Situation, die sich von den „Others-from-Within", der übrigen von ihr analysierten Diasporas unterscheidet.

Deutschland war zwar keine Kolonialmacht wie Großbritannien, Frankreich oder Portugal. Trotzdem gab es Schwarze Menschen dort seit dem 10. Jahrhundert unter Otto I. (Esuruoso & Koepsell 2014: 15), und besonders seit Ende des 19. Jahrhunderts ist ihre Anwesenheit bestimmend für die deutsche Gesellschaft und Politik. Diese Anwesenheit ist sogar wesentlich für die Bildung der Rassenpolitik des Nationalsozialismus, unter dem das Leiden der Schwarzen Menschen paradoxerweise bis jetzt unsichtbar bleibt (Campt 2005: 2). Seit den 80er Jahre des 20. Jahrhunderts fingen Schwarze

Menschen in Deutschland an, sich als „community" zu organisieren.[2] Heute ist ihr Kampf gegen Ausgeschlossenheit und Gewalt im öffentlichen Raum sehr aktiv. Ihre kulturelle Produktion weist eine hervorragende Kreativität über die Grenzen aller Kunst- und Ausdrucksformen hinweg auf. Somit stellt sie eine entscheidende Herausforderung nicht nur an die Germanistik, sondern sogar an Begriffe wie Nation, Interkulturalität, oder Literatur- und Kulturwissenschaft überhaupt.

Ich werde in diesem Beitrag nicht auf diese Geschichte eingehen, denn die Literatur darüber ist schon breit. Es ist aber nötig, einige entscheidende Punkte zu unterstreichen:

1. Auch wenn es an einem Reich in Übersee mangelte und auch wenn dasjenige, was bestand, nur von kurzer Dauer war (Nghi Ha 2007: 9), stellt die postkoloniale Forschung in der Germanistik seit zumindest den 1990er Jahren fest, dass in Deutschland immer noch „Kolonialitäts"-Beziehungen in Bezug auf ethnische Minderheiten oder Migranten bestehen. Laut dieser Forschung sind sie die Folge einer noch wirksamen nationalen Identität, die auf einer kolonialen Grundlage beruht. In diesem kolonialen Gedankengut sind bis heute Schwarze Menschen immer anwesend durch rassistische Repräsentationen nicht nur in der populären Kultur, sondern auch in den kanonischen Künsten.

2. Die Kategorien *Race* und Gender sind immer sehr eng verstrickt in der Identitätskonstruktion Schwarzer Menschen in Deutschland und in dem Verständnis dieser Identitäten durch die Mehrheitsgesellschaft. Wie Tina Campt deutlich erklärt, ist die Biologisierung des Rassenbegriffes im nationalsozialistischen Rassenstaat nur durch die große Sorge um die Verunreinigung durch schwarzes Blut im Fall der sogenannten „Rheinlandbastarde" und nach dem Mythos der „schwarze Schmach am Rhein", d.h. der Besatzung des Rheinlandes durch französische Kolonialtruppen nach dem 1. Weltkrieg, zu verstehen (Campt 2005: 26 f.). Nichtsdestoweniger, wegen der Unwilligkeit des NS-Staates, die Tatsache anzuerkennen, dass es Schwarze deutsche Menschen gab, kam es zu Inkongruenzen in den Rassengesetzen, die Schwarze Menschen in die Lager und zur Zwangssterilisierung führten, aber auch einige paradoxale Nischen zum marginalen Überleben erlaubten, wie die der von Campt interviewten Sängerin Fasia Jansen, die als Köchin im KZ Neuengamme arbeitete

2 Das Wort auf Englisch entspricht ihrer Wahl. Vgl. *Dossier Schwarze Community in Deutschland* (2006), Heinrich Böll Stiftung. Heimatkunde. Migrationspolitisches Portal *https://heimatkunde.boell.de/2006/05/01/positive-eigenbilder-die-diaspora-als-zentrale-referenz-identitaetsspektren-und* (25.10.2021).

und abends nach Hause durfte, aber trotzdem der sexuellen Gewalt von Kriegsgefangenen ausgesetzt war (Campt 2005: 138 f.).

3. Im Gegensatz zu anderen Schwarzen Diasporas ist aber die überwiegende Erfahrung der afro-deutschen Menschen die der Isolation. Dies änderte sich seit den 1980er Jahren mit der Arbeit der afro-amerikanischen Feministin und Dichterin Audre Lorde, die die deutschen Schwarzen Frauen dazu ermutigte, eine „community" unter der Bezeichnung „afro-deutsch" zu bilden (Eggers 2006). Hier spielten wieder *Race*, Gender und sexuelle Orientierung eine entscheidende Rolle (Lorde war Lesbe). Diese Frauen bestanden auf der Einschreibung in das deutsche kollektive Gedächtnis und in die deutsche Geschichte als Teil der Forderung der Anerkennung als Deutsche, nämlich durch: durch das bahnbrechende Buch *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte* (1986), von May Opitz, Katharina Oguntoye und Dagmar Schultz herausgegeben, das Autobiografien afro-deutscher Frauen mit geschichtlicher Information verband sowie durch die Gedichte von May Ayim, insbesondere das Buch *Blues in schwarz weiß* (1992). Die wichtigsten Organisationen der „community" wurden auch in den 1980er Jahren gegründet – ADEFRA und die Initiative Schwarzer Menschen in Deutschland (Eggers 2006).

4. Die künstlerische Produktion der „community" ist sehr reich, vielfältig, und durchschritt einen sicheren Weg von der Veröffentlichung bzw. der Aufführung in marginalen Kontexten zum Zentrum. Die visuellen und performativen Künste wuchsen, ebenso Pop und Hip-Hop Musik. Das innovative und „artivistische" Potential dieser vielfaltigen Kreationen erfolgt meistens provozierend dadurch, dass die Grenzen zwischen Kunstformen, Sprachen, Räumen, Zeiten und kulturellen Traditionen sowie zwischen der Kunst und anderen diskursiven Formen, ausdrücklich überschritten werden. Ein Beispiel findet man beim Hip-Hop von Samy Deluxe, wo der Kontrast zwischen dem musikalischen Genre und dem Klang der deutschen Sprache schon eine starke Provokation der weißen Identität der Germania bildet,[3] oder in dem von Philipp Khabo Koepsell herausgegebenen Literatur- und Gesellschaftsmagazin *The Afropean Contemporary* (2015). Dieses stellt sich vor als „ein ‚afrofuturistisches' Literaturmagazin in Buchformat. [. . .] ein Kaleidoskop Schwarzer Kunst- und Kulturproduktion im In- und Ausland, bestehend aus Poesie, historischen Dokumenten, Fotografie, akademischen Artikeln und exklusiven Interviews. [. . .] Es ist das Zusammenspiel der verschiedenen Beiträge, das eine Narrative bildet, die mit allen Klischeebildern über Schwarze

3 Vgl. z.B das HipHop Album mit dem Titel *Poesie Album*, https://www.youtube.com/watch?v=4bU4_cE4RTk (25/10/2021)

> Lebensrealitäten bricht und neue Visionen entwirft." (Koepsell 2015) Ein weiteres aus unzähligen Beispielen wäre Grada Kilomba. Sie wurde in Portugal in einem afrostämmigen Umfeld geboren und tat sich als Wissenschaftlerin besonders durch das Buch *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism* (Kilomba 2013) hervor, eine akademische Arbeit über den täglichen Rassismus in Deutschland. Aus diesem Buch entwickelte sie ihre Performances und visuellen Kunstwerke, die mittlerweile als Beispiele einer intersektionalen, feministischen, anti-kolonialen und anti-rassistischer Kunst weltberühmt sind.[4] Diese multiplen Grenzüberschreitungen, die auch in der Literatur zu beobachten sind, zeugen von einem identitären Selbstverständnis, das sehr oft auf eine Idee des Ursprungs verzichtet, und auf Transit, Übergänge, Zirkulation und Hybridität einen entscheidenden und differenzierten epistemologischen Wert legt. Dieses Selbstverständnis wird von Fatima El-Tayeb als Mechanismus der Dekonstruktion der ethnischen nationalen Identitäten verstanden, oder, in ihren Worten, „post-national queering ethnicities" (El-Tayeb 2011: 1), wobei das Verb *to queer* auf den dekonstruktiven Sinn des Begriffes verweist, sowohl in Beziehung auf Gender wie auf *Race* und jegliche traditionellen Identitätskategorien.

Besonders in der Literatur waren Frauen die Pioniere und sie sind es, die heute noch die führenden Rollen spielen. Durch ihre Autobiografien in Verbindung mit akademischen Geschichtswissen und Kritik des Rassismus etablierten sie eine Identität als Schwarze deutsche Frauen in der deutschen Geschichte, in der feministischen sowie in der anti-rassistischen Bewegung. Sie verbanden Kunst und Aktivismus in Gedichten, Dramaturgie, Romanen und als Verlegerinnen. Sharon Dodua Otoo, eine in London und in Berlin lebende Schriftstellerin ghanaischer Eltern, gewann im Jahr 2016 den Ingeborg-Bachmann Literaturpreis und veröffentlicht heute bei Fischer. Wie sehr viele andere Schwarze Deutsche, schreibt sie auf Deutsch und auf Englisch über diasporische Erfahrungen, die aber spezifisch in Deutschland stattfinden und vom deutschen Kontext her zu verstehen sind. Sie setzt sich engagiert für die Sprachmischung ein als Ausdruck einer „community", die zwar verortet ist, aber eben nicht fixiert und mit dem Rest der afrikanischen Diaspora in Europa und der Welt in Beziehung sein will. Sie ist auch als Verlegerin tätig und für die zweisprachige Serie *Witnessed* im Verlag Assemblage verantwortlich. Ihr

4 Vgl. Die Ausstellung und Performance *The Boat* im Museum für Kunst, Architektur und Technologie (MAAT – Museu de Arte Arquitectura e Tecnologia), Lissabon, September–Oktober 2021. https://www.maat.pt/pt/event/grada-kilomba-o-barcothe-boat (25/10/2021).

und ihrem letzten Roman, *Adas Raum*, 2016 bei Fischer veröffentlicht, gehören meine nächsten und schließenden Anmerkungen.

Herr Gröttrup setzt sich hin. . . ist der ironische Titel der Kurzgeschichte, mit der Otoo 2016 den Ingeborg-Bachmann Literaturpreis gewann.[5] Von dieser Kurzgeschichte wird eine Ada, die dort als Nebenfigur paradoxerweise eine entscheidende Rolle spielt, im Roman *Adas Raum* wiederaufgenommen. Im Roman finden wir eine unerhörte Wahl von Erzählern, die eigentlich Objekte sind, wie der Ei-Erzähler in der Kurzgeschichte, ein Wortspiel mit dem englischen Ich-Erzähler, und mit „Auge" als das Organ der sinnlichen Wahrnehmung, das unter ironischer Betrachtung steht. Es geht hier eigentlich um ein Ei, das sich bei der Kochprozedur weigert, hart zu werden, und dadurch die von Herrn Gröttrup bestimmte, rigide, wissenschaftliche, autoritäre, germanische und männliche Weltordnung auf den Kopf stellt. Es handelt sich um eine radikale epistemologische Umkehrung, die gleichzeitig als starke politische Aussage fungiert. Das Ei – ein lebloses Ding – bekommt nicht nur die Erzählstimme, sondern Kontrolle über das Geschehen, als Erzähler und Protagonist, gegen aller Regeln der Wahrscheinlichkeit, und setzt als Subjekt seinen Willen durch. Das Agierte wird somit Agens, ebenso wie Ada, die als unsichtbare Schwarze Putzfrau, die weder Frau Gröttrupp noch Herr Gröttrupp wirklich kennen, in der Kurzgeschichte auftaucht, und plötzlich auch durch ihre eigentümliche Sprache und Haltung, die sexistische und rassistische Ordnung durchbricht. Es geht Otoo um eine nicht nur literarische, narratologische, sondern auch epistemologische Revolution. Ihr ironisches Verfahren dekonstruiert die fundamentalen Gewissheiten der sinnlichen Wahrnehmung der Wirklichkeit, sowie die – wie man glaubt – universellen und objektiven Gesetze der Wissenschaft, die auf Empirie basieren. Auf diese Weise schafft Otoo Raum für neue Sinne, neue Zeitperzeptionen, neue geschichtliche Erzählstränge, neue soziale Stellen für die jeweiligen Figuren mit ihren spezifischen Gender und *Races*, neue Machtbeziehungen, ein neues Verständnis des Subjekts (das Ei – I) und des Anderen, oder im allgemeinen der Kategorien, die die Menschen voneinander und von dem nicht-Menschlichen abgrenzen. In der Erzählung *Synchronicity* (Otoo 2017) verlernt die Protagonistin die visuelle Wahrnehmung der Farben und muss sie neu lernen, also ihre Welt umformen. Im Roman *Adas Raum* übernehmen verschiedene Sachen (ein Besen, ein Türklopfer, ein Raum, ein Reisepass) abwechselnd die Ich-Erzählung, indem sie eine Art Geist verkörpern, der durch verschiedene geschichtliche Epochen das Leben einer Reihe von Frauenfiguren mit dem Namen Ada beobachtet. Der Roman hat eine komplexe (zum Teil undeutliche)

5 http://files2.orf.at/vietnam2/files/bachmannpreis/201619/herr _grttrup_setzt_sich_hin_sharon_dodu_ a_otoo_439620.pdf (25.10.2021)

Spiegelstruktur, dessen zwei Hauptteile – *Schleifen* genannt – beide mit einer Ada-Sektion mit der Hauptfigur(en) als Erzählerin anfangen und schließen. Diese Romanteile werden von einem Scharnier verbunden, das durch das mathematische Symbol des Unendlichen sogar visuell verdeutlicht, dass die Zeit zirkulär als unendliches Auftauchen, Verschwinden und Wiederauftauchen verstanden wird. Ein wertvolles Armband bildet eine Kontinuität zwischen dem Leben einer Ada im 15. Jahrhundert irgendwo an der Westküste Afrikas, als die portugiesischen Kolonisatoren Menschen versklaven, einer zweiten Ada in England 1848 (inspiriert von Ada Lovelace, der ersten Programmiererin der Geschichte), einer dritten, die als Zwangsprostituierte im Bordell des KZ Buchenwald/Mittelbau-Dora in den Abgründen der Existenz „lebt", und einer vierten, die als schwangere Migrantin aus Ghana in Berlin und in der Gegenwart nach einer Wohnung sucht und den heutigen Rassismus erduldet. Die ersten Adas verlieren ein Kind und das Leben. Die letzte bleibt am Leben und bekommt eine Tochter, die die Ada-Abstammung weiterführen soll. Ihr wird dabei von ihrer in Deutschland von dem gleichen afrikanischen Vater und einer deutschen Mutter geborenen Schwester geholfen, die die Dilemmas der Schwarzen deutschen Menschen, die als „Mischlinge" in der Gegenwart immer noch marginalisiert werden, dem Roman hinzufügt. Die Wahl der historischen Epochen sowie der Perspektive, aus der sie erzählt werden, scheint markante Momente und kumulative traumatische Erfahrungen der Geschichte der afrikanischen und afroeuropäischen Frauen signalisieren zu wollen, wie der Verlust von allem, was dem Leben gehört, nämlich Liebe, Zugehörigkeit, Freiheit, Frieden, und das sich In-Sich-Selbst finden, d.h., einen Raum für Ada zu finden, den sie ihr Eigenes, wie Virginia Woolf, nennen darf. Obwohl der Fokus auf Deutschland gelegt wird, überquert diese neue Art der Geschichtsschreibung, wie der Hauch, der die Erzähler-Objekte belebt, auch die territorialen Grenzen, die eigentlich die Menschen aussperren, trennen und ausschließen. Dies ist wieder eine politische Behauptung der Autorin bezüglich der afrikanischen Diaspora in Europa, die ihre Identität von der Akkumulation und Kreuzung verschiedener Traumata bildet und sich immer in Bewegung, in Zirkulation befindet. Otoo scheint sich in diesem Sinne dem Vorschlag einer afropolitanischen mobilen Identität anzuschließen, so wie sie von Taye Selasi, einer anderen britischen Schriftstellerin ghanaischer Herkunft, in einem inzwischen sehr bekannten Ted Talk durch die Aufforderung: „Don't ask me where I'm from, ask me where I'm local" (2014) bestimmte. Die „lokale" Identität bildet sich aus Gedächtnisschichten, die Gemeinsamkeiten haben – zum Beispiel den Kolonialismus und den Sklavenhandel, an denen auch Deutsche teilnahmen – oder spezifisch sein können, wie der Holocaust oder das wiedervereinte Berlin mit der neuen afrikanischen Immigration und der Ausländerfeindlichkeit.

Diese kurzen Zeilen reichen selbstverständlich nicht aus, um Otoos komplexen Roman zu analysieren. Deswegen will ich nur auf mein eröffnendes Argument des *Stacheldrahtvorhanges* zurückgreifen, weil das Werk Otoos in ein ähnliches Muster einer Epistemologie des Widerstandes passt, wie es von Sarah Colvin über ihre prämiierte Kurzgeschichte schon festgestellt wurde (Colvin 2020: 659). Es geht nicht nur um eine andere Art des Erzählens, sondern um eine weite Infragestellung der Struktur, der Voraussetzungen und der Methoden des westlichen modernen Wissens aus einem postkolonialen und feministischen Sichtpunkt heraus. Die Stimmen der Subalternen, der Unsichtbaren, bedürfen neuer Grammatiken oder neuer Poetiken, die auf Kausalität, auf Logik, auf das chronologische Zeitverständnis, auf das Vertrauen auf die sinnliche Perzeption und die Empirie, und auf die Subjekt-Objekt-Unterscheidung verzichten. Diese sind die Grundlagen einer Epistemologie und der ihr entsprechenden Diskurse, die sich als „neutral" oder „objektiv" darstellen und trotzdem eine eurozentrische, koloniale und androzentrische Ordnung hegemonisch aufsetzen. Dem gegenüber bietet Otoo eine Erzählart, die zwar von einer subjektiv dicht beschriebenen „Korporealität" ausgeht – die der Schwarzen Frau(en), die in verschiedenen historischen und geografischen Kontexten verortet ist (sind) –, sich aber auch in Ort und Zeit ausdehnt und verstreut, nämlich durch die Erzählstimmen, die von keinen Erzählsubjekten stammen, sondern von Erzählobjekten. Diese bieten unerhörte Erzählsichtpunkte an, die sowohl teilhaft und brüchig sind, wie auch irgendwie über Raum und Zeit verfügen, indem sie untertauchen und wieder in neuer Form auftauchen. Um dieser neuen Narratologie oder Poetik gerecht zu sein, muss man in der literarischen Analyse mit hermeneutischen Kategorien vorgehen, die es vielleicht noch nicht gibt.

Ada wird, zum Beispiel, zur Nazizeit als KZ-Zwangsprostituierte dargestellt. Das geschieht aber durch einen so eigenartigen Erzähler, wie dem Raum, in dem sie KZ-Gefangene als Kunden empfängt, denen sie unterworfen ist. Als Bewohner der grauen Zone zwischen Opfer und Täter müssen diese Kunden auch schweigen, trotzdem stehen sie nicht so tief in den Abgründen des Leidens wie Ada. Einer war Jude, „schuftete [. . .] im Krematorium und roch so entsetzlich wie er aussah" (Otoo 2021: 49). Aus einer vielleicht rettenden Liebe schenkt er Ada das afrikanische Armband, das den Geist der Ahnen mit sich bringt, und das er im Besitz der Vernichteten fand. Diese Liebe ist aber in einem Raum und auf dem Höhepunkt der Vernichtung unmöglich und gerade das Geschenk führt die immer schweigende Ada zum Tode. Ada passt hier in den Begriff des „Outsider from within – from without" von Wright hinein, aber es ist schwer zu bestimmen, wer überhaupt Protagonist ist in einer Erzählung, wo alles unabhängig von den Figuren vor sich herläuft. Diese sind lediglich in das Geschehen verstrickt, wie in die sozialen Systeme, denen sie unterworfen sind. Dazu ist die erzählende Stimme die Stimme eines stummen

Objektes, eines Raumes, der eigentlich eine Leere darstellt. Die Einschreibung der Schwarzen Frau in die Geschichte des Holocausts erfolgt somit als Paradox, indem die Voraussetzungen und Möglichkeit dieser Stimme und des Erzählens verneint werden. Dieses Paradox ist dem tiefsten Abgrund der Gewalt und des Leidens eigen, denn wir werden die Zeugnisse derjenigen nie kennen, die vernichtet wurden. Die Leere des Raums muss aber für ihre Wiederbelebung durch wahrscheinliche Geschichten geschaffen werden, auch wenn gespenstische Existenzen und das Unsagbare neuer Erzähltechniken und dem Prozess des Verlernens der läufigen Perzeptionsmechanismen bedürfen, wie dieser in *Synchronicity* schon beschrieben wurde.

Um die Stimme der Schwarzen Frauen in Deutschland und in der deutschen Geschichte überhaupt hören zu können, muss die Literatur- und Kulturwissenschaft sich von den verfestigten Stacheldrahtvorhängen befreien. Als WissenschaftlerInnen müssen wir uns, sozusagen, naiv von den anderen Epistemologien und ihren Grammatiken berühren lassen, um dann unsere Kategorien zu korrigieren und Räume für so viele Adas wie möglich freilegen zu können. Dies ist, meiner Ansicht nach, in einer Zeit des wieder anwachsenden Rassismus und Faschismus, unheimlich dringend.

Bibliografie

Campt, Tina (2005), *Black Germans and the Politics of Race, Gender, and Memory in the Third Reich*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Colvin, Sarah (2020), „Talking Back: Sharon Dodua Otoo's Herr Gröttrup Setzt Sich Hin And The Epistemology Of Resistance", *German Life and Letters* 73: 4 October 2020, 659–679.

Eggers, Maureen Maisha (2006), „Positive Eigenbilder, die Diaspora als zentrale Referenz, Identitätsspektren und Zusammenschlüsse". In: *Dossier Schwarze Community in Deutschland*, Heinrich Böll Stiftung. Heimatkunde. Migrationspolitisches Portal https://heimatkunde.boell.de/2006/05/01/positive-eigenbilder-die-diaspora-als-zentrale-referenz-identitaetsspektren-und (25.10.2021)

El-Tayeb, Fatima (2011), *European Others. Queering Etnicity in Postnational Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Esuruoso, Asoka & Philipp Khabo Koepsell (2014), *Arriving in the Future. Stories of Home and Exile. An Anthology of Poetry and Creative Writing by Black Writers in Germany.* Berlin: epubli.

Kilomba, Grada (2013), *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*. München: Unrast.

Klüger, Ruth (2005), *weiter leben. Eine Jugend*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Nghi Ha Kien & Nicola Lauré al-Samarai & Sheila Mysorekar (2007) (Hg.), *re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland*. Münster: Unrast-Verlag.

Otoo, Sharon Dodua (2017), *die dinge, die ich denke, während ich höfflich lächle… Und Synchronicity*. Zwei Novellen. (Aus dem Englischen von Mirjam Nuenning), Frankfurt a.M: Fischer.

Otoo, Sharon Dodua (2021), *Adas Raum*, Frankfurt a.M.: Fischer.

Spivak, Gayatri C. (1988), „Can the Subaltern Speak?“, in Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 271–313.

Spivak, Gayatri C. (2010), „In Response. Looking Back, Coming Forward“, in Rosalind C. Morris (eds.), *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea”,* New York, Columbia University Press, 227–236.

Wright, Michelle (2004) *Becoming Black. Creating Identity in the African Diaspora*, Durham and London: Duke University Press.

Hans Keilson, *Der Tod des Widersachers*: Die ästhetische Grenzerfahrung des Fremden

Simonetta Sanna (Sassari)

1. Im Schatten des Widersachers

Die radikale Variante, mit der Hans Keilsons (1909–2011) *Der Tod des Widersachers* (1959) den Grenzverkehr zwischen Eigenem und Fremden ergründet, lässt Absicht und Handeln des Protagonisten und des Widersachers nicht in der kommunikativen Instanz eines vermittelnden bestimmbaren Dritten aufgehen.[1] Die Unversöhnlichkeit mag kaum überraschen, wenn man bedenkt, dass die eine Gestalt, die eines jungen Juden ist – ein Begriff, der im Roman nicht fällt –, sein Widersacher hingegen, eine B. genannte Figur, niemanden weniger als Adolf Hitler in Person darstellen soll. Für den aufmerksamen Leser ist die Befremdung indes eine andere, zumal sich der Protagonist weigert, als Antwort auf die Verfolgung zu den Waffen zu greifen; stattdessen versucht er, die Gründe von B. zu erforschen, in der Überzeugung, dass der „Weg zu ihm und durch ihn hindurch zugleich der Weg" (Keilson 2005: 1.433)[2] zu sich selbst sei. Der Leser sieht sich folglich einem in der Literatur zur Shoah ungewöhnlichen Anspruch gegenübergestellt,[3] insbesondere da der jüdische Schriftsteller, Arzt und Psychoanalytiker den Roman 1942 zu schreiben begann, in den Jahren, in denen er die Verfolgung aus eigener Erfahrung erlebte. 1936 floh Keilson nach Holland, wo er 1943 untertauchte und 1944 in den Widerstand ging, während sein Vater und seine Mutter in demselben Jahr in Auschwitz-Birkenau umgebracht wurden, ein Schicksal, das die Eltern seines Romanhelden teilen.

Gleichwohl verweigert *Der Tod des Widersachers* jede vorgefasste Antwort auf die Spannung zwischen Eigenem und Fremdem, selbst im Falle von

1 Vgl. Waldenfels (2016: 110–126), auch bezüglich der Gemeinsamkeiten, die zwischen Waldenfels' responsiver Ethik und Keilsons Roman bestehen.
2 Auf den Roman wird im laufenden Text fortan mit der Seitenzahl verwiesen.
3 Vgl. Sanna (2017 u. 2021) sowie Sanna (2022), auch betreffs der weiterführenden Bibliographie.

B.s bestürzenden Provokationen.[4] Mittels des Protagonisten, der zu seinem Gegenspieler eine Beziehung von „Liebe und Haß“ (433) unterhält und dessen Schicksal „mit der Schwere und Erhabenheit, die ein Gedanke an einen Feind haben kann, der einem wert ist“ (343), verfolgt, wagt der Schriftsteller den „vielleicht wahnwitzige[n] Versuch, die tödliche Auseinandersetzung mit dem Widersacher unter einer anderen Perspektive auszuloten“ (Keilson 2005: 2.464). Dank seines Stils, als Form des Ausdrucks und Substanz des Inhalts verstanden (Casadei 2018), vermag sein Roman, eine couragierte Auseinandersetzung mit dem Thema des Fremden anzugehen, die ihresgleichen sucht. Die Fragen, die sich daraus ergeben, ziehen sich wie ein roter Faden durch die gesamte Handlung, die dem Leser noch zudem ein geschlossenes Ende vorenthält.

Auf eine vertrackte Verknüpfung von Möglichem und Unmöglichem verweist bereits der Anspruch des jungen Juden. Denn einerseits macht er die Erfahrung, dass das von B. verkörperte „fremde[. . .] Element“ (376) sich jedwedem Zugriff entzieht, zumal der Widersacher der Weigerung des Protagonisten, „den Kriegsruf an[zu]nehmen und die Gegnerschaft [zu] verewigen“ (466), ausdrücklich verschmäht. Er schlägt einen diametral entgegengesetzten Weg ein, verschärft Widervernunft, Intoleranz, Hass und erhebt Willkür und Gewalt zum System, vornehmlich gegenüber der „Gegenrasse“ (Hofer 1982: 15). Andererseits aber vermögen weder B. noch die eigenen Leidensgenossen, dem Hauptakteur ein symmetrisches Verhalten aufzuzwingen. „Hie Freund – hie Feind“, diese „Besessenheit liegt in der Luft“ (357), doch der Protagonist gedenkt weiterhin, „die Sache des Todes und die der Liebe miteinander zu verbinden“ (343), denn er „lieb[t] das Leben so sehr, daß [er] es selbst noch in [s]einem Widersacher entdeck[t]“ (465). Anders gesagt, weigert sich der Protagonist, B. gleich ihm zu einem vorherbestimmten „Niemand“ (444) zu erklären.

Für den Protagonisten vollzieht sich die Auseinandersetzung mit dem Fremden im Nächsten bzw. der Erfahrung der Fremdheit im eigenen „inneren Ausland“ (Freud 1979: 1.496): „Ich habe in ihm geliebt, was ich in mir selber nicht vernichten konnte“ (558), so sein vieldeutiges Fazit. Sein Versuch, das Übel an der Wurzel zu packen, lässt ihm die Abgründe des Fremdenhasses von B. und dessen Anhängern erkunden und setzt ihn dem sonst *Unerfasslichen* aus, d.h. dem „eigene[n] Skandalon, das privates und öffentliches Ärgernis“ (Keilson 2005: 2.194) zugleich ist. Die verhängnisvolle und schreckenserregende „Fremdheit“ von B., die sich nicht unbedingt auf die Regulative der

4 Weymann (2013) schreibt dem Protagonisten psychotische Züge, neurotische Wirklichkeitswahrnehmung, narzisstische Zuflucht und das Stockholm-Syndrom zu, was wohl im Falle des Romans eines Psychoanalytikers wie Keilson einem Kurzschluss gleichkommen könnte.

Ratio bzw. auf binäre Gegensätze zurückführen lässt, wird folglich zunächst intrasubjektiv oder intrakulturell erfahrbar gemacht, wobei Wahrnehmungsprozesse als Informationsverarbeitungsprozesse aufgefasst werden.

Eben weil B. die Menschen ihrer individuellen Entscheidungsfreiheit beraubt, erprobt der Protagonist zunächst die schöpferische Alternative, die Welt zu „singularisieren". Er lehnt das vom Widersacher bekundete Feindprinzip ab, eben weil er als radikaler Opponent auftritt. Er weigert sich, die Schattenprojektionen des Eigenen zu denen des Fremden zu addieren und weist auch die Heterogenität der Mittel bezüglich der Zwecke selbst im eigenen Lager zurück (vgl. Kogon 1983: 30). Etwa wie Viktor Frankl (1982: 137), der Psychologe, der das Konzentrationslager erlebte, gemahnt auch Keilsons junger Jude die künftigen Generationen, dass endlich „einmal [. . .] die Kette des Bösen abgerissen werden" sollte.

2. *Die Phasen der Auseinandersetzung mit B.*

Ihren Erfahrungsanspruch an den Leser erhebt die Fremdheit, die die Kulturen unterwandert, durch die „starken Banden" (452), welche die Hauptfigur in *Der Tod des Widersachers* mit B. unterhält: „Er und ich, wir waren einander ins Blickfeld geraten, wir hatten miteinander zu schaffen. Wir wuchsen aneinander auf." (452) Zwar gelangen die Gegenspieler, die auf überaus disparate Sinnbezüge und Wertorientierungen anknüpfen, zu radikal disparaten Ergebnissen, und doch: „An uns beiden lag es, zu wählen" (452). Insofern, zumal B. im Roman als das „fremde[. . .] Element" (376) par excellence für die vergangenen und zukünftigen Gegenspieler steht, will der Protagonist in der Perspektive der Zukunft daran teilhaben, die denkbar ungünstigsten Voraussetzungen für die immer „neue[n] Widersacher" zu schaffen, die zerstörerisch „auferstehen und in die Arena treten" (423) werden. Den drei Hauptphasen der widersprüchlichen Beziehung zwischen den Gegenspielern gelten die folgenden Überlegungen.

2.1. Die erste Phase: Die anders geartete Dunkelwelt

Die Handlung beginnt an dem Tage, an dem vonseiten der Eltern, die um 1921 in der Küche beisammensitzen, „zum erstenmal, der Name ausgesprochen wurde", den der Protagonist, damals ein zehnjähriges Kind, „nicht mehr vergessen sollte" (347). Mit B. tritt das Unheimliche (Freud 1979: 4.241–4.274),[5]

5 Vgl. Grunberger (1962: 271) und das Kapitel „Warum die Juden?" in Zweig (1991, 79 ff.).

das beunruhigende Außerordentliche „auf einmal“ auf, als Erscheinungsform des Plötzlichen, verbunden mit einer „unaufhaltsamen Bedrängnis“ (347), einem Riss des alltäglichen Zeitmaßes im Augenblick des Erschreckens (Bohrer 1978: 325–335), der zunächst den Körper erbeben lässt, bevor es die Reflexion und das Handeln der Hauptgestalt durchdringt.

Dem Einbruch des Fremden geht eine zentrale Episode voraus, die den Rahmen der Begegnung mit dem Fremden absteckt: Der Abstieg in die Dunkelkammer, wohin der Junge seinem Vater gefolgt ist. Ausgewiesener Fotograf, Fachmann des „Retuschierens und Beleuchtens“, hebt dieser „Partien und Flächen hervor, um andere desto leichter verschwinden lassen zu können“ (358). Doch „Kinder lernen, hellhörig durch sie, die Geheimnisse und Ängste der Älteren und wachsen an ihnen empor“ (345), sodass der Abstieg für den Sohn zum Keim einer flexiblen vielschichtigen Identitätskonstruktion wird. Die Überwindung konventioneller Selbstverständlichkeit ermöglicht fortan dem Protagonisten, ein eigenständiges verantwortliches Denken und Handeln zu entwickeln, da er Licht und Schatten als *embodied*, ihr Ineinander in jeder Zelle erlebt, ohne Unbekanntes auf Bekanntes zu reduzieren:

> Beides ist in dir, das Dunkle und das Helle, tief in der Netzhaut sind sie dir zu eigen, und du kannst sie wählen aus demselben Brunnen, je nachdem wo du dich befindest, im Hellen oder im Dunkeln [. . .], und du greifst sie mit dem Dunkel in deinen Augen und trägst sie herum in deinem Körper und deinen Händen. (352)

Aus der Wahrnehmung des Fremden im Eigenen leitet sich nicht nur der Entschluss ab, „zu seinem Feind heran[zu]reifen wie zum besten Freund“ (345), sondern die Erfahrung der Widersprüchlichkeit des Geschehens, die nicht abgewehrt wird und folglich eine offene Konfliktlösungsstrategie ermöglicht: „Dieses kleine Erlebnis hat seine Spuren in mir hinterlassen. Es bestimmte mich schon frühzeitig, eine andere Haltung zu wählen und mich nicht auf die gleiche Manier zu verteidigen, wie ich angegriffen wurde.“ (388) Der Held hinterfragt weiterhin das Feindprinzip selbst, das „bis an den Rand des Möglichen [s]einen Spürsinn schärfte“ (381), und, anders als sein Vater, der „mit einem leichten Hauch den Spiegel [verhängt], bevor er in ihn zu blicken wagt“ (361), wird er es wagen, „so lange in den Spiegel [zu schauen], bis er sich selbst in ihm [in B.] zu erkennen glaubte“ (389).

2.2. Die zweite Phase: Hermeneutik der Stimme

Zur Zeit der ersten Begegnung mit B. – besser: mit der „Stimme [s]eines Feindes“ (434) – ist B. noch „nicht Herr über Leben und Tod“ (441). In Anbetracht dessen ist der Protagonist darauf bedacht, dem womöglich zuvorzukommen,

obgleich selbst das Rote Kreuz „logischerweise voraus[setzt], daß man seinen Gegner erst einmal halb totgeschlagen haben muß, bevor man ihn auch als Menschgenossen betrachten und behandeln darf" (440). Er ist zudem entschlossen, hinter B.s „Geheimnis" zu kommen, „vorausgesetzt, daß überhaupt ein solches dabei im Spiele war" (443), indem er seiner Rede vorurteilslos zuhört.

Das Ethos der Distanz, der aufmerksamen und ganzheitlichen Wahrnehmungen, die mit einer Intensivierung der Verstehensleistung einhergehen, zeitigt seine Früchte. Zunächst muss sich B. von Hemmnissen und Zwängen befreien, doch bald hört der Protagonist, wie sich seine Stimme verselbstständigt. B. beginnt auf einen „Niemand[en]" (444) einzudreschen, dem er „alle Fragen in den Mund (legt), die aus seinem eigenen Gehirn kamen", all das, „was er in sich selbst nicht sehen und wahrhaben will". Seine „tolle Erfindung" (444), die die Körpersprache und die Stimme in ihren Dienst nimmt, zieht die Sinne und die Seele der Anwesenden in ihren Bann, ob sie es wollen oder nicht. Die virulente „Faszination des Hasses" geht mit einem Reinheits- und Einheitswahn einher, welches jede Differenz dem „Artfremden" anlastet:[6]

> Er griff an, er beschuldigte, machte lächerlich, riß nieder, schlug rechts und links, blindlings, widerlegte Behauptungen, die niemand behauptet hatte, und regte sich dabei furchtbar auf. Der andere hatte niemanden mehr, der für ihn sprach. Er, der nie bestand, wurde durch die Stimme totgemacht (444).

In seiner darauffolgenden Reflexion bringt der Protagonist, der den rechten Abstand zu wahren weiß, das Geheimnis der tiefen Spaltung ans Licht, dem B. und seine Anhänger ausweichen: das Geheimnis der Feindschaft. Im Gegensatz zu B. ruft dieses Wissen den „sonderbaren Gedanken" und die Entscheidung der Hauptfigur, sich der „Aufklärung über das mitgemeinte Andere" (Luhmann 1991, 282) zu stellen, hervor:

> Welches der sonderbare Gedanke war, der mich befiel? Daß er genau so unsicher, so schwankend war wie ich selbst und, ergriffen von der Angst, sich selber ein Unbekannter zu sein, seinen Widersacher, mich, herausgefordert und an die Wand gemalt hatte [. . .]. So schuf er sich in mir ein Gegenbild und wußte von nun an: Wer ich nicht bin, dies weiß ich wohl. Alles, was er in sich verschwieg und womit er selbst nicht zu Rande kam, erblickte er in mir. [. . .] Eine Verwandtschaft war zwischen uns aufgerichtet, gebunden mit den starken Banden einer Feindschaft auf Leben und Tod. [. . .] An uns beiden lag es, zu wählen. (451–452)

6 Zur Angst des Antisemiten vor sich selbst vgl. auch Sartre (1973: 134) und Peham (2008: 46–69).

So befremdend es klingen mag bzw. soll, ist diese Hoffnung nicht ganz ausgefallen, denn jeder einzige Tag der nationalsozialistischen Parabel bot Gelegenheiten für entschiedenen Widerspruch: Hitlers Weg zur Macht war keineswegs zwangsläufig. Auf alle Fälle zeugt der „sonderbare Gedanke" (451) von der Weigerung des Protagonisten, einem die Zeiten überdauernden Feindschaftsprinzip zu erliegen. Noch hält der junge Held andere Möglichkeiten offen.

2.3. Die dritte Phase: Realitätsprüfung und Trauerarbeit

In der dritten Begegnung, die „von Angesicht" (539) erfolgt, entziffert der Protagonist, der ihr „alles verdankt" (540), die Interaktion zwischen dem Widersacher, dem Staatsapparat und den Massen, d.h. die „Einheit" zwischen „Haupt- und Nebenperson[en]" (551) als Strukturelement der Gesellschaft: „Mein Wahn zerbrach, ich fühlte, wie er allmählich seine Maske verlor und ein anderes Gesicht dahinter erschien" (547). B., der sich (wohl am 10.11.1933) „im Triumphzug durch die Stadt" (543)[7] bewegt, mit einer scheinbaren „leutseligen Ehrenhaftigkeit" und doch in Begleitung von „schwerbewaffneten Soldaten" mit finsteren Gesichtern und die „zum Sprung bereit" (550) sind, hat sich unentrinnbar entschieden. Auch die Millionen von Ja-Sagern, die seinem Sog erliegen, sind längst in der „Situation des Verführens und Verführtwerdens, die sich kein Verführer entgehen läßt" (545), befangen, sodass „die ungeformte Begehrlichkeit" der Massen, „der er sich bediente und die ihn zu Taten verführte, in einem unheilvollen Wechselspiel" (548) spiegelgleich verschmelzen: „Es war ein doppelter Betrug" (551).

Die jubelnde Menge, die (im stets relativen Gegensatz), „noch viel weniger gelernt [hat], die grausame Wirklichkeit zu ertragen" und „noch viel weniger vorbereitet [war], sie aufzunehmen", gibt sich ihren „Gefühle[n] und Vorstellungen", ihrem „verworrene[n] Begehren" (545) anheim. Den Anspruch, dem Hass seine Ewigkeit zu verweigern, gibt der Protagonist nicht auf, gerade weil er in B. und seiner Macht „Größeres durchbrechen" (447) sieht. Den Gedanken von einer „Art Einverständnis" (438) mit B. nimmt er jedoch zugunsten des Realitätsprinzips zurück, das ihn zwingt, „eine andere Haltung zu wählen" (388): „Noch bevor er sich umdrehen und den Befehl geben konnte, habe ich ihn erschossen. Es war nur ein Moment. Aber er fiel, ich habe es deutlich gesehen, daß er fiel. [. . .] In mir habe ich ihn erschossen." (551–552) Die Hauptgestalt, Vertreter eines radikalen Pluralismus der Werte, hat demnach die Grenze ausgemacht, die Eigenes und Fremdes trennt, den nicht zu vermittelnden Gegensatz. Erst in der abschließenden Rahmenerzählung erfährt der

7 B. begibt sich zu „den S.-Werken" (542), wie Hitler am 10. November 1933.

Leser, dass der Protagonist dem Widerstand beigetreten ist; er stirbt, indem er den Schuss eines Gegners beantwortet, sodass der Ausgang mehrdeutig bleibt. Doch bezieht diese Ambivalenz vor allem B.s Tod ein, der dem Roman seinen Titel gibt, da den jungen Juden bis zum Schluss „sein Verlust [schmerzt]" (558): „Ein Stück meines Lebens hat er mit in seinen Tod hineingenommen, unwiederbringlich. Und ein Korn seines Todes hat seine bestürzende Saat in mich ausgestreut." (558) Der Vergleich zwischen Eigenem und Fremden setzt sich selbst nach B.s Tod fort.

Die Antwort des Protagonisten auf den Tod des Widersachers ist gleichsam der Entschluss, die Begegnung mit B. „zu etwas Bleibendem umzugestalten" (558), d.h. den Bezug zur einer stets wieder neu zu bestimmenden Alterität, in sich selbst und dem „fremden Element" (376), zu bewahren: Er bleibt offen für dessen „bestürzende Saat", zumal er es ablehnt, sie „mit Worten genau [. . .] [zu] umschreiben" (355). In die Zukunft getragen wird der Widerstand gegen die tödliche Inbesitznahme vonseiten der „immer neue[n] Widersacher" (423), und also die produktive Unbestimmtheit der Alterität und die pulsierende Spannung zwischen den Polen. Das Fremde als Außerordentliches ist nicht einfach ein Anderes, das über ein geregeltes Drittes zu erreichen wäre, ein Missverständnis, das es aufzuklären gilt, zumal es durch die ihm eigene Unzugänglichkeit widerständig geschützt ist.

Aus dieser Perspektive erlaubt Keilsons eigensinniger Roman zur Shoah, der sich im Voraus jedem uniformierten „Gedenkwesen" (Meier 2004) entzieht, dem Autor die großen Fragen, die Themen der Feindschaft und damit den Zusammenhang zwischen Ich und Du, Geschichte und Imagination, Leben und Tod, Liebe und Hass in allen Zeiten anzugehen:

> Und wenn du das Leben nur ein wenig lieb hast, wirst du ihn [den Hass] in dir verwandeln, dort, wo du dir selbst Feind und Widersacher bist, und zugleich bin ich es auch dir, dort wirst du ihn verwandeln. Auch wenn du es denkst, aber es ist nicht so, du streitest nicht gegen mich, weil ich eine andere Meinung habe oder eine andere Haarfarbe oder weil meine Nase anders im Gesicht sitzt als die deine, es ist alles dein Eigenes, wogegen du streitest, und je mehr du es vor dir selbst verschweigst und nicht wahrhaben willst und es nicht fassen kannst und mogelst, desto heftiger streitest du es in mir, mit einem Haß, der nicht mehr dem Leben zugetan ist. Aber dort, wo du selbst mit dir haderst, dort in diesem Urgrund will ich dich fassen und von dir ergriffen werden, dort stehe ich bei dir. (516)

Soweit die vorläufige Antwort des Protagonisten auf B., die auf neue irritierende Versuche der Grenzverschiebung zwischen Eigenem und Fremdem vonseiten eines Lesers angewiesen bleibt, der hier als Du mitangesprochen wird, denn „[n]ur wenn, was ist, sich ändern lässt, ist das, was ist, nicht alles." (Adorno 1970, 391)

3. Gute Widersacher

Insofern entspringt der Widerstand der Hauptfigur von *Der Tod des Widersachers* einer tiefen Auflehnung und einer Reflexion, die ins Herz der Konflikte vorzudringen begehrt; dieser Anspruch ist, wenn nicht als Vorwegnahme einer verantwortlichen Gemeinschaftlichkeit, so doch als Weigerung, Krieg und Feindschaft zu schüren, zu verstehen. Den Gang der Geschichte aufzuhalten ist dem jungen Juden nicht gegeben, doch die leidenschaftliche Aufmerksamkeit gegenüber der Vielfältigkeit der Anschauungen, Werte, Meinungen, Leidenschaften, Zwänge und Ängste, die jedes Sprechen in Namen eines vorbestimmten Ganzen ausschließt, ist ein vorweggenommenes Vorgehen gegen künftige Widersacher. Das treibende Saatkorn (Mt 13.31–32) der Auseinandersetzung mit B. verpflichtet ihn dazu, die Fähigkeit zu pflegen, „Richtiges vom Falschen, Schönes vom Hässlichen zu unterscheiden. Und damit mögen in der Tat Katastrophen verhindert werden, zumindest für [s]ich selbst – in jenen seltenen Augenblicken, in denen alles auf dem Spiel steht“, soweit Hannah Arendt (1989: 1.191 f.), die die zugleich ethischen und politischen Implikationen dieses Anspruchs hervorhob.

Zumindest für sich selbst . . ., doch ist das, was dabei auf dem Spiel steht, von allgemeiner Bedeutung. Der Protagonist und der Antagonist sind individuelle Gestalten, d.h. ein junger Jude und eine Hitler-Figur, deren Einmaligkeit jedoch mit ihrer Exemplarität einhergeht: Der eine verkörpert den nicht vereinzelten Einzelnen, der nicht als Jude ausgewiesen wird, gerade weil er die nicht gewalttätige Art auf die Ansprüche selbst der gegensätzlichsten Alterität zu antworten exemplifiziert und sich der Vereinnahmung durch jeder vernunftwidrigen und gewissenlosen „Ordnung“ widersetzt; der andere offeriert wie gesagt das Bild des Widersachers *par excellence*, des abschreckenden B.s, lenkt aber ausdrücklich die Aufmerksamkeit auf die „immer wieder neue[n] Widersacher“, die „auferstehen und in die Arena treten“ (423).[8] Das erklärt u.a., warum keine der beiden Hauptfiguren über einen Eigennamen verfügt und dem Widersacher unter allen möglichen Buchstaben ausgerechnet das B. (zuzüglich des Punktes) zugedacht ist: Das B, das jedes A bedrängt, die kontrapunktistische Zahl 2, die die Absolutheit der 1 oder des Eigenen verneint.

Indes wird die zum Prinzip erhobene Exemplarität der Gestalten offensichtlich, wenn man sie etwa einer Aufforderung Jesus’ im Pseudo-Matthäus-Evangelium (31.2) zur Seite stellt, die als Epigraph des Romans fungieren könnte: „Sagt zuerst, was das Aleph ist, und ich werde euch glauben, wenn ihr vom Bet sprecht.“ Diese kritische Besinnung, die nach praktischer

8 Zur Umstrukturierung des Antisemitismus im heutigen Europa vgl. Claussen (1996).

Umgestaltung drängt, entspricht dem keilsonschen Modus der Abrechnung mit der Vergangenheit bzw. einem entschiedenen Gestus der Versöhnung, angefangen bei der Vorstufe der Gewalt oder, positiv ausgedrückt, von den Voraussetzungen einer inneren Bildung, für die ja Literatur zunächst steht. Auf jeden Fall ist das „Verstehen, das sich an der Differenz bewußt / unbewußt orientiert, [. . .] ein besonders seltener, besonders anspruchsvoller, besonders auf Theorie angewiesener Fall" (Luhmann 1991: 360), was sich in *Der Tod des Widersachers* sowohl anhand von Keilsons „Konstrukt" des Protagonisten als auch seines „idealen Lesers" bewahrheitet. Ohne Rhetorik und ganz und gar unpädagogisch vertraut der Autor auf die Fähigkeit seines Lesers in der imaginativen Wechselrede mit dem Protagonisten und dem Widersacher, den eigenen Handlungs-, Deutungs- und Entscheidungsspielraum auszumachen und ihn mithin zu erweitern, wobei der Autor die Einübung der Aufmerksamkeit als „eines der wichtigsten Einfallstore, durch die Fremdes dringt" (Waldenfels 2006: 92), betrachtet.

Wenn „Sinn [. . .] als Medium der Kommunikation, aber auch als Medium des Bewußtseins" (Luhmann 1997: 224) dient, und zwar beide in Bezug auf eine Aktualität, so entfaltet der Roman einen maximalen Sinn. Gerade die Dringlichkeit der gegenwartsorientierten Fragen erlaubt es dem Autor, die Wirkungslosigkeit der einzig rückwärtsgewandten Betrachtungen zu überwinden und die Aufmerksamkeit auf die Entwicklung eines inneren Widerstands, auf das persönliche Engagement zugunsten eines friedfertigen sozialen Umgangs, eines positiven Friedens[9] zu lenken, den es immer wieder zu vermitteln gilt. Aus dieser Perspektive entspricht *Der Tod des Widersachers* einem Versuch der Aufrechterhaltung eines transkulturellen Dialogs selbst in schwierigsten gewaltgeladenen Zeiten oder besser der Erprobung differenzierter Strategien des Erfahrens und des verantwortungsvollen Handelns als Einstimmung auf eine gemeinsame Zukunft. Aus diesem doppelten Grund könnte der *positive* Modus sinnstiftender Vergegenwärtigung einer neuen Erinnerungsgemeinschaft dienlich sein: Die Eignung für postnationale Integrationsdiskurse jenseits der erinnerungspolitischen Konflikte (Sanna 2022) ist der Konzeption des Romans eingeschrieben.

Sollten also Deutsche vorsätzlich auf die Einzigartigkeit der Shoah bestehen und Juden auf ihre Universalität aufmerksam machen, so ist die Hauptfigur von *Der Tod des Widersachers* entschlossen, gleich beides zu tun, da jemand wohl damit anfangen muss. In Hans Keilsons paradoxem Roman hält das Band zwischen dem Protagonisten und B. dem Leser jedenfalls den Spiegel vor – als Impuls, für eine achtsame Art und Weise mit sich selbst und

9 Vgl. dazu Galtung (1998) sowie Diamond (1999 u. 2005).

den Mitmenschen umzugehen, wohlwissend, dass mörderisches Handeln die Entmenschlichung des Anderen voraussetzt.

Bibliografie

Adorno, Theodor W. (1970), *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, in Ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung v. Gretel Adorno / Susan Buck-Morss / Klaus Schultz, Bd. 6. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Arendt, Hannah (1989), *Vom Leben des Geistes. Das Denken. Das Wollen*, 2 Bde. München: Piper.

Bohrer, Karl Heinz (1978), *Ästhetik des Schreckens*. München, Wien: Hanser.

Casadei, Alberto (2018), *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*. Milano: il Saggiatore.

Claussen, Detlev (1996), „Über Psychoanalyse und Antisemitismus", in Alfred Krovoza (Hrsg.), *Politische Psychologie. Ein Arbeitsfeld der Psychoanalyse*. Stuttgart: Verlag Internationale Psychoanalyse, 94–116.

Diamond, Jared (1999), *Arm und Reich. Die Schicksale menschlicher Gesellschaften*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Diamond, Jared (2005), *Kollaps. Warum Gesellschaften überleben oder untergehen*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Frankl, Viktor E. (1982), *. . . trotzdem Ja zum Leben sagen*. München: dtv.

Freud, Sigmund (1979), „Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse", in *Studienausgabe*, Bd. 1, hrsg. v. Alexander Mitscherlich / James Strachey / Angela Richards. Frankfurt a.M.: Fischer.

Freud, Sigmund, „Das Unheimliche", in ebd., Bd. 4, 241–274.

Galtung, Johan (1998), *Frieden mit friedlichen Mitteln. Friede und Konflikt, Entwicklung und Kultur.* Opladen: Leske + Budrich.

Grunberger, Béla (1962), „Der Antisemit und der Ödipuskomplex", in *Psyche* 5, 255–272.

Hofer, Walther (Hrsg.) (1982), *Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933–1945.* Frankfurt a.M.: Fischer.

Keilson, Hans (2005), *Werke in zwei Bänden*, hrsg. v. Heinrich Detering / Gerhard Kurz. Frankfurt a.M.: Fischer (*Der Tod des Widersachers,* ebd., Bd. 1, 337–563).

Kogon, Eugen (1983), *Der SS-Staat. Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*. München: Heyne.

Luhmann, Niklas (1997), *Die Kunst der Gesellschaft.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Luhmann, Niklas (1991), *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Meier, Christian (2004), „Zum deutschen Gedenkwesen", in Norbert Lammert (Hrsg.), *Erinnerungskultur.* Sankt Augustin: Konrad-Adenauer-Stiftung, 21–42.

Peham, Andreas (2008), „Die erste Lüge. Eine psychoanalytisch orientierte Kritik des Antisemitismus", in Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes

(Hrsg.), *Jahrbuch 2008. Schwerpunkt Antisemitismus*. Wien: LIT Verlag, 46–69.

Sanna, Simonetta (2017), *Nazi-Täterinnen in der deutschen Literatur. Die Herausforderung des Bösen*. Frankfurt a.M. e.a.: Lang.

Sanna, Simonetta (2021), „Hans Keilsons *Der Tod des Widersachers*", in *Hundertvierzehn*, Online-magazin des Fischer Verlages (https://www.fischerverlage.de/magazin/extras/hans-keilson-der-tod-des-widersachers-simonetta-sanna).

Sanna, Simonetta (2022), *Gegen die Feindschaft. Ein Übungsbuch. Hans Keilsons „Der Tod des Widersachers".* Würzburg: Königshausen & Neumann.

Sartre, Jean-Paul (1973), „Betrachtungen zur Judenfrage. Psychoanalyse des Antisemitismus", in Ders., *Drei Essays*. Frankfurt a.M.: Ullstein, 108–190.

Waldenfels, Bernhard (2006), *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2016), *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Weymann, Ulrike (2013), „Erinnerung und Wirklichkeitsverlust in *Der Tod des Widersachers*", in Simone Schröder / Ulrike Weymann / Andreas Martin Widmann (Hrsg.), *„Die vergangene Zeit bleibt die erlittene Zeit". Untersuchungen zum Werk von Hans Keilson*. Würzburg. Königshausen & Neumann, 71–89.

Zweig, Arnold (1991), *Bilanz der deutschen Judenheit. Ein Versuch*. Leipzig: Reclam.

Die filmische Adaption des Märchens *Hänsel und Gretel* – Unter besonderer Berücksichtigung der Transmedialität

Sinae Lee (Seoul)

1. Einleitung

In diesem Beitrag geht es um einen medienästhetischen Vergleich zwischen dem deutschen Märchen *Hänsel und Gretel* aus der bekannten Sammlung *Kinder- und Hausmärchen* (KHM) der Brüder Grimm und dem im Jahre 2007 gedrehten gleichnamigen koreanischen Film unter der Regie von Yim, Phil-Sung – mit besonderem Blick auf die Anpassungen und Veränderungen, die im Vergleich zu dem traditionellen Märchen vorgenommen wurden.

Die Rezeption der KHM in Korea begann in den 1920er Jahren. Dies ergab sich unter anderem aus dem Bemühen, der strengen, kolonialen Kulturpolitik Japans entgegenzuwirken, indem ein für das koreanische Volk einzigartiges spirituelles und kulturelles Erbe geschaffen werden sollte. Zahlreiche Intellektuelle setzten sich für die Einführung westlicher Literatur in Korea ein, insbesondere für die Rezeption von Märchen, die den einzigartigen Volksgeist einer Kultur widerspiegeln (Vgl. Kim, Yeon Soo 2018, 218 f.). Heute werden die KHM von Menschen auf der ganzen Welt als repräsentative Kulturvermittler gesehen. Darüber hinaus halten sie immer mehr Einzug in unterschiedliche Medienformen wie u.a. Filme und werden bei diesem Prozess umgestaltet und ausgeweitet. Der im Jahr 1967 geborene koreanische Filmregisseur Yim, Phil-Sung drehte mehrere Kurzfilme und veröffentlichte 2005 seinen ersten Langfilm, den Mystery-Horrorfilm *Antarctic Journal*. Trotz der enormen Produktionskosten von 8 Milliarden Won – umgerechnet etwa 7 Millionen Dollar –, einer Produktionszeit von fünf Jahren und der Mitwirkung berühmter Schauspieler war die Bewertung von Kritikern und Zuschauern eher durchwachsen. Der Grund dafür ist in dem nicht ganz gelungenen Versuch, Auszüge eines Tagebuchs in Form eines Mystery-Horrorfilms zu präsentieren, zu vermuten. Zwei Jahre später veröffentlichte Yim seinen zweiten Spielfilm *Hansel and Gretel* (2007). Sowohl der junge Schauspieler Chun, Jeong-Myoung, der die Hauptrolle übernahm, als auch die Kinderdarsteller, welche die drei Geschwister spielten, erhielten positive Kritik für ihre schauspielerischen Leistungen. Die Produktionskosten waren mit fünf Milliarden Won – umgerechnet etwa 4 Millionen Dollar – relativ hoch. Von

diesen wurden nach Angaben des Regisseurs mehr als 10 Prozent in Ausstattung und visuelle Effekte investiert. Auf den ersten Blick findet in dem Film *Hansel and Gretel* des Regisseurs Yim, Phil-Sung eine Gegenüberstellung dualer Welten statt: Erwachsenenwelt und Kinderwelt, reale Welt und Traumwelt, Vergangenheit und Gegenwart, Böse und Gut, etc. Diese märchentypische narrative Struktur, die Claude Lévi-Strauss als binäre Opposition bezeichnet (Lévi-Strauss 1995, 185), wird in visueller Hinsicht durch eine Trennung von Farben, Licht und Raum unterstützt. Eine unveränderliche Tiefenstruktur der Handlung, die dem Philologen Vladimir Propp zufolge allen Märchen gemein ist, sowie die „Funktionen" (Propp 2009, 25), unter denen er grundlegende narrative Einheiten in jedem Märchentext versteht, kommen sowohl im Märchen als auch im Film *Hansel and Gretel* zum Vorschein. Im Laufe der Handlung des Films verschwimmen jedoch die Grenzen der dualen Welten. Darüber hinaus wird durch die Transmedialität auf die Erweiterungsmöglichkeiten des Märchens als literarische Vorlage hingewiesen. Der Film wird dem Horrorgenre zugeordnet und enthält zum Teil groteske und gruselige Elemente. Die Intention des Regisseurs jedoch liegt vielmehr darin, die innere Bewusstseinswelt der Kinder und ihre Werte für den Zuschauer sichtbar zu machen.

2. Transmediale Merkmale des Films Hansel and Gretel

2.1 Transmedialität in Literatur und Film

Literatur und Film haben eines gemein: Sie sind Kunst und Medium – dazu gedacht, auf ihre ganz eigene Weise eine Geschichte zu erzählen. Sie enthalten eine klare Botschaft, die der Produzent seinem Publikum vermitteln will, und ihr Hauptzweck besteht in eben dieser erfolgreichen Vermittlung (Richardson 2000, 8). Literatur und Film unterscheiden sich von anderen Medien, in denen das Mittel der Sprache keine direkte Verwendung findet, so zum Beispiel in der Malerei, der Fotografie, der Musik und dem Tanz. Während die Literatur Sprache als Signifikant verwendet und die endgültige Interpretation und Akzeptanz durch die Vorstellungskraft der Leser erfolgt, basiert der Film auf einem Text, der wiederum als Kombination sprachlicher Elemente zu sehen ist. Der Reiz des Mediums Film liegt darin, dass basierend auf den Leistungen der mitwirkenden Darsteller die schöpferische Vorstellungskraft des Regisseurs technisch audiovisualisiert wird. Basierend auf einem gedruckten literarischen Text, also dem Drehbuch, wird die realistische oder auch fantastische Umsetzung einer Erzählung ermöglicht und der Zuschauer wird dazu eingeladen, in Raum und Zeit der Geschichte einzutauchen. Die

Elemente Zeit, Ort und Figurenkonstellation sind anders als beim herkömmlichen Märchen nicht ein-, sondern vielmehr multidimensional miteinander verwoben. Der Literaturwissenschaftler Yoon, Tae-Won betonte die Erweiterbarkeit des Mediums Film und seinen Einfluss auf die moderne Gesellschaft aus der Perspektive der Vermittler zwischen Literatur und Film (Vgl. Yoon 2005, 167). Im Vergleich zu anderen Märchen der Brüder Grimm, die teilweise durch ihre Verfilmung an noch mehr Bekanntheit gewannen, wurde das Märchen von *Hänsel und Gretel* relativ spät verfilmt. Die Verfilmung durch den koreanischen Regisseur Yim, Phil-Sung fand erst im Jahre 2007 statt. Im Jahr 2013 erschien dann ein weiterer Film unter der Regie des norwegischen Regisseurs Tommy Wirkola mit dem Titel *Hansel and Gretel: Witch Hunters*.

Die Intertextualität von Yim, Phil-Sungs Film *Hansel and Gretel* mit dem grimmschen Märchen *Hänsel und Gretel* gestaltet sich wie folgt: Erstens wurde der Titel des Films dem Märchen entlehnt. Zweitens bildet das Motiv des Märchens den Grundrahmen für die Verfilmung. Drittens werden in dem Film direkte Bezüge zum Märchen erstellt, so wird z.B. das Märchenbuch mit dem Titel *Hansel and Gretel* explizit im Film gezeigt. Es ist ein Geschenk, das der Junge Man-bok vom Weihnachtsmann erhalten hat; für den weiteren Verlauf des Films spielt es eine wichtige Rolle. Weitere erzählerische Gemeinsamkeiten von Märchen und Film sind Elemente wie das Labyrinth, der Akt des Lauschens, aber auch diverse Horrorelemente. Im Märchen werden die Kinder im Wald ausgesetzt und finden zunächst nicht mehr nach Hause zurück. Auch im Film versucht der Protagonist alleine aus dem labyrinthartigen Wald herauszukommen, was sich jedoch als unmöglich erweist. Während die Kinder im Märchen in der Nacht die Pläne des Vaters und der Stiefmutter belauschen, hört der Protagonist im Film, wie sich die Eltern der Kinder ängstlich streiten. Die allgemeine Atmosphäre im Märchen sowie im Film ist düster und von Horror und Grausamkeit geprägt.

2.2 Ästhetisch-narrative Strategien in Hansel and Gretel

In den 116 Minuten Laufzeit wird das Kindermärchen *Hänsel und Gretel* in dem gleichnamigen Film zum Horrormärchen umfunktioniert. Fantastische, visuelle Gestaltungsmittel unterstreichen die Handlung. Thematisiert werden erschreckende Probleme und Gefahren, mit denen Kinder als schwächste Glieder der Gesellschaft konfrontiert werden können. Der Film erzählt die Geschichte einer Reihe von Kindesmissbräuchen in den 1960er Jahren. Es ist eine tragische Geschichte der Kinder, die als verletzlichste Glieder unserer Gesellschaft Missbrauch und Vernachlässigung ausgesetzt sind. Diese dunkle und hässliche Seite der Gesellschaft bloßzulegen, darum geht es in diesem Film. Jedoch sind es nicht wie in dem Märchen die Eltern bzw. die Erwachsenen, die von Zuhause vertrieben werden. Erwachsene, die als Eltern fungieren

sollen, werden in das Haus der Kinder gelockt. Wenn sie den Anforderungen der Kinder nicht gerecht werden, entledigen die Kinder sich ihrer. Insbesondere Man-bok nutzt seine Kräfte, um die Erwachsenen zu bestrafen, so wie diese einst ihn und die anderen Kinder quälten. Die Hauptfiguren sind der Ich-Erzähler Eun-soo und die drei Kinder Man-bok, Young-hee und Jeong-soon. Die Namen der drei Kinder muten aus heutiger Sicht im Vergleich zu dem eher modernen Namen des Erzählers Eun-soo altmodisch an. Die Gesamtstruktur des Films ist die einer Rahmenerzählung, in dem der Erzähler eine von ihm erlebte märchenhafte Geschichte in der Rückblende schildert. Erzählt werden seine fast traumhaft und unrealistisch scheinenden Erlebnisse im Wald. Die Rückblende beginnt mit einem Anruf, den Eun-soo während der Fahrt im Auto von seiner Freundin erhält. Diese teilt ihm mit, dass sie schwanger sei, doch Eun-soo ist nicht bereit, Verantwortung zu übernehmen und es kommt zum Streit. Kurz darauf gerät er in einen Unfall und verliert das Bewusstsein. Als er aus seiner Ohnmacht erwacht, erblickt er ein Mädchen, das ihn zu einem Herrenhaus im Wald führt, in dem sie mit ihren Eltern, ihrem älteren Bruder und ihrer kleinen Schwester wohnt. Die Familie nimmt Eun-soo freundlich auf. Am Morgen des zweiten Tages sind die Eltern verschwunden und Eun-soo bleibt mit den Kindern zu Hause. Wiederholt versucht er, seinen Weg aus dem Wald zu finden, jedoch ohne Erfolg. Seltsamen Geräuschen von der Decke folgend, entdeckt er auf dem Dachboden einen riesigen geheimen Raum, wird allerdings von den Kindern daran gehindert, diesen zu erforschen. Am dritten Tag versucht Eun-soo erneut, den Wald zu verlassen, wieder ohne Erfolg. Als er unverrichteter Dinge ins Herrenhaus zurückkehrt, trifft er dort auf ein Ehepaar, das in seiner Abwesenheit die Vormundschaft für die Kinder übernommen hat. Verwirrt beginnt Eun-soo, auf eigene Faust zu recherchieren, und entdeckt schließlich in einer Kiste des ältesten Kindes ein altes Kinderbuch mit dem Titel *Hansel and Gretel*. Es kommt zu einem großen Streit zwischen Eun-soo und Man-bok, der wütend darüber ist, dass Eun-soo das Buch unerlaubterweise an sich genommen hat. Der Streit artet aus und Man-bok ist kaum mehr in der Lage, seinen Zorn zurückzuhalten. Sowohl Eun-soo als auch der Zuschauer bekommen hier einen ersten Einblick in die Tatsache, dass Man-bok über übersinnliche Kräfte verfügt. Verstört begibt sich Eun-soo nach dem Streit einem seltsamen Geräusch folgend erneut auf den Dachboden. Dort findet er die Mutter der Kinder, die dort gefangen gehalten wird. Diese verrät Eun-soo, dass sie nicht die Mutter der Kinder ist, sondern dass auch sie nach einem Autounfall in dieses Haus geraten ist, aus dem es kein Entkommen zu geben scheint. Auch Eun-soo kann der Frau nicht helfen und muss sich eingestehen, dass er ebenfalls in dem Haus gefangen ist. Als ihn die Schwestern Young-hee und Jeong-soon bitten, ihnen ein Märchen zu erzählen, das mit einem „Happy End“ endet, erzählt ihnen Eun-soo seine eigene Geschichte in Form eines Märchens. Er vertraut ihnen an, dass der

Prinz in seinem Märchen, also Eun-soo selbst, als Kind von der Königin verlassen wurde. Beim Gedanken an seine Freundin und seine kranke Mutter, die auf ihn warten, wünscht sich der Prinz im Märchen sehnlichst, seinen Weg aus dem magischen Schloss zu finden.

Ein weiterer magischer Ort in dem Film ist das versteckte Zimmer hinter der blauen Tür. Anders als in dem Herrenhaus, in welchem die Zeit stehengeblieben zu sein scheint und die Kinder seit über vierzig Jahren gefangen in ihren Erinnerungen nicht altern, vergeht die Zeit in diesem Raum in Echtzeit. So sieht Eun-soo die Kinder in dem Raum hinter der blauen Tür erstmals als gealterte Männer und Frauen, so wie sie jetzt aussehen würden. Es ist ein Ort, in dem die Zeit vergeht, ein Raum, an dem der Zauber nicht wirkt und der von der Realität bestimmt wird. Die Zeit und Erinnerungen aus der Vergangenheit sammeln sich an. Eun-soos Aufgabe ist es, die Kinder aus ihrem Trauma der Vergangenheit und dem Herrenhaus, ihrer Zuflucht im Wald, die sie sich geschaffen haben, zu befreien. Zu Beginn des Films ist Eun-soo ein Erwachsener, dem es an Reife fehlt. Märchen haben nach Max Lüthi die Merkmale der Eindimensionalität und Flächenhaftigkeit (Lüthi 2004). Während sich der Charakter der Märchenfiguren nicht ändert, wächst Eun-soo im Film innerlich. Durch dieses Märchen entwickelt sich ein selbstreflektierender Eun-soo vom Kind, das nicht bereit war, Verantwortung zu übernehmen, zum Erwachsenen. Die Kinder jedoch wollen Eun-soo nicht gehen lassen. Eun-soo, der weiter nach einem Weg aus dem Wald sucht, findet schließlich tief im Wald versteckt eine blaue Tür. Als er diese öffnet, entdeckt er einen Raum mit zahlreichen Büchern. Dort findet er ein von Man-bok zurückgelassenes Notizbuch mit dem Titel „Die neuen Eltern sind hier“. Jedes Buch beinhaltet Aufzeichnungen über die Zeit der Kinder mit den vielen Erwachsenen, die über die Jahre in das Herrenhaus kamen, eine Zeit lang die Elternrolle für die Kinder übernahmen und schließlich wieder fortgingen. In einem Buch findet Eun-soo ein Foto von Waisenkindern aus dem Jahre 1971. Unter diesen befinden sich die drei Geschwister. Während Eun-soo ungläubig das Foto betrachtet, betritt Young-hee den Raum, plötzlich um Jahrzehnte gealtert. Sie erzählt ihm das Geheimnis der Kinder. Diese lebten vor über 40 Jahren als Waisenkinder im „Haus der fröhlichen Kinder“. Jahrelang litten sie unter Missbrauch und sexueller Gewalt durch den Direktor des Waisenhauses. Als die Kinder eines Tages durch Zufall erfahren, dass sie über bestimmte Kräfte verfügen, setzen sie diese ein, um den Direktor in den Ofen zu stoßen und ihn zu töten. Obwohl Eun-soo großes Mitleid mit den Kindern hat, macht er ihnen klar, dass er nicht bei ihnen bleiben kann, da er zu seiner Familie zurückkehren muss. Young-hee verrät Eun-soo die einzige Möglichkeit, wie er den Wald verlassen kann. Er muss das Notizbuch von Man-bok verbrennen, welches alle Erinnerungen der Kinder an ihn beinhaltet. Eun-soo folgt Young-hees Rat und entkommt auf diesem Wege. Er erwacht an der Stelle, wo er den Autounfall hatte, und kehrt in die reale Welt zurück.

Ein Jahr später hat Eun-soo mittlerweile seine Freundin geheiratet und gemeinsam ziehen sie ihr Kind groß. Am verschneiten Weihnachtsabend denkt er an die Kinder zurück, die er im Wald zurücklassen musste. Unter dem Weihnachtsbaum findet er Man-boks Notizbuch, die Seiten jedoch sind leer. Nur auf der letzten Seite ist ein Bild von den Kindern zu sehen, die sich an den Händen halten und lachen. Als Eun-soo aus dem Fenster sieht, erblickt er die Geschwister, wie sie zurück in den Wald gehen. Anders als in dem grimmschen Original endet der Film somit nicht mit einem märchentypischen Happy End; das Ende bleibt offen und bietet Raum für unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten.

3. Schlussbemerkung

Im Februar 2019, dem 100-jährigen Jubiläum des koreanischen Kinos, erhielt Regisseur Bong, Joon-ho insgesamt vier Oscars für seinen Film *Parasite* und wurde zudem bei den Filmfestspielen von Cannes mit der Goldenen Palme ausgezeichnet. Und nicht nur der koreanische Film, sondern auch die koreanische Popkultur wie K-Pop und K-Drama überzeugten und fanden international Anerkennung.

Soziale Gewalt gegen Kinder wurde und wird in zahlreichen Filmen thematisiert – so auch in der Verfilmung *Hansel and Gretel* von Yim, Phil-Sung, die den Untersuchungsgegenstand des vorliegenden Beitrags bildet. Bedauerlicherweise fallen in einer Gesellschaft, die sich schnell und stetig verändert und in der materielle Bedürfnisse und individuelles Glück Priorität haben, noch immer die Kinder als schwächste Glieder der Gesellschaft eben dieser zum Opfer. In der Geschichte von *Hänsel und Gretel* wird unter anderem auf die Möglichkeit hingewiesen, dass sogar die eigene Familie in einer Extremsituation zum Konkurrenten im Kampf ums Überleben werden kann. Sowohl das Märchen *Hänsel und Gretel* als auch der gleichnamige koreanische Film prangern diese dunkle Seite der menschlichen Gesellschaft an und halten uns die Notwendigkeit einer Gemeinschaft vor Augen, in der die Rechte des Schwächeren nicht mit Füßen getreten werden, sondern in welcher der Stärkere dem Schwächeren, in diesem Fall dem Kind, Schutz bietet. Die märchenhafte Kulisse entspricht dem Genre des herkömmlichen Kindermärchens, jedoch bewegt sich der Film sowohl von der Handlung als auch von der Kulisse her zwischen Fiktion und Realität. Dem Regisseur Yim, Phil-Sung ist es gelungen, die Geschichte von *Hänsel und Gretel* in einer farbenprächtigen und aufwendig gestalteten Inszenierung mit Liebe zum Detail zu erzählen.

Bibliografie

Grimm, Brüder (1981), „Hänsel und Gretel“, in Ders. / Kurt Waselowsky (Hg.), *Die Märchen der Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe*. München: Insel, 67–73.

Kang, Taeho (2009), „Grimms Märchen *Hänsel und Gretel* neu lesen – Kommunikationskrise der modernen Familie im Film *Milchwald*“, in *Koreanische Zeitschrift für Deutschunterricht* 45, 329–351.

Kim, Johann (2010), „Zur Erweiterung und Reproduktion der Story – In Bezug auf Storytelling von *Hänsel und Gretel*“, in 세계문학비교연구 (Komparatistische Untersuchungen zur Weltliteratur) 30, 269–288.

Kim, Yeon Soo (2018), „*Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm zwischen Globalisierung und koreanischer Lokalisierung in den 1920er Jahren – Anonymisierung der Übersetzerschaft und Allograph eines Übersetzers: Anhand der Übersetzung von KHM in der Zeitschrift *Dong Myeong (Ex Oriente Lux)*“, in *Koreanische Zeitschrift für Germanistik* 147, 215–243.

Kwon, Young-kyoung (2009), „Schneewittchen und Schneewittchen und die sieben Zwerge – Zur Rezeption und Wechselwirkung in Korea“, in *Koreanische Zeitschrift für Deutschunterricht* 46, 103–122.

Lee, Song-Hoon (2009), „Eine Untersuchung zu den märchenhaften Motiven im Grimmschen Märchen *Hänsel und Gretel*“, in *Koreanische Zeitschrift für Deutschunterricht* 46, 145–161.

Lévi-Strauss, Claude (1995), The Story of Lynx, Chicago.

Lüthi, Max (2004), *Märchen*, bearbeitet von Heinz Rölleke, Stuttgart / Weimar.

Propp, Vladimir (2009), Morphology of the Folktale, 20. Printing, Austin Texas.

Rölleke, Heinz (2004), *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*. Bonn/ Berlin: Reclam.

Simanowsky, Roberto (2006), „Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst“, in Urs Meyer / Roberto Simanowski / Christoph Zeller (Hg.), *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein, 39–81.

Yim, Phil-Sung (2008), *Hansel and Gretel*. DVD.

Yoon, Tae Won (2015), „A Study on the Extendability and Limitation of Film as the Media“, in *Europe-Society-Culture* 15, 167–187.

Tschick: Transkulturalität und Transmedialität bei Wolfgang Herrndorf und Fatih Akin

Vera Stegmann (Bethlehem)

1. Einführung in Buch und Film

Wolfgang Herrndorfs 2010 erschienener Jugendroman *Tschick* erzählt die Geschichte einer sommerlichen Reise und Freundschaft zwischen zwei vierzehnjährigen Jugendlichen – dem aus Marzahn stammenden Berliner Maik Klingenberg und seinem aus dem russischen Rostow kommenden Klassenkameraden Andrej Tschichatschow, genannt Tschick. Tschick, der abenteuerlichere der beiden Jungen und der Katalysator der Handlung, animiert den zunächst zögerlichen Maik, mit ihm eine spontane Sommerreise in einem gestohlenen Lada Niva zu unternehmen, die sie in die Walachei, eine Region im heutigen Rumänien, in der Tschicks Großvater angeblich lebt, führen sollte. Der Roadtrip, ein eher amerikanisches Konzept, das oft an den wilden Westen erinnert, führt sie hier durch Ostdeutschland, den wilden Osten, vorwiegend Brandenburg – eine Region, in der Fatih Akin bei seiner Verfilmung empfand, dass hier die Zeit stehengeblieben sei, „auf einer poetischen Ebene, zeitlos" (Frenzel 2016). Die Walachei, das Ziel der Jungen, kann auch als umgangssprachlicher Ausdruck für eine weit entfernte Region oder eine verlassene, unwirtliche Gegend verwendet werden, etwa wie: jwd, das Akronym für „janz weit draußen". Sowohl im geographischen wie auch metaphorischen Sinne ist die Walachei das nicht erreichte Ziel der Reise in dem Roman. Beide Jungen kommen nie an, da sie in einem Autounfall verletzt und von der Polizei gefasst werden. Maik wird zurück zu seiner Familie geführt und muss soziale Dienste leisten; Tschick wird in ein Waisenheim gebracht. Polizeiverhör und Gerichtsverhandlung bilden die Rahmenhandlung im Roman. Doch anhand der vielen anarchischen Abenteuer, die sie auf dieser Reise erleben, werden beide Jugendliche auf humorvolle, spielerische und melancholische Weise mit Fragen der Pubertät, Liebe, Sexualität, Identität, Einsamkeit, Natur, Verletzung, Alter und Tod konfrontiert.

Als mögliche Vorfahren von Herrndorfs Roman können Johann Wolfgang von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826), Jerome David (J. D.) Salingers *The Catcher in the Rye* (1951), Benjamin Leberts *Crazy* (1999) und Mark

Twains *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) und *Adventures of Huckleberry Finn* (1884) gelten. In Herrndorfs Roman ist Tschick mit Tom Sawyer und Maik eher mit Huckleberry Finn vergleichbar. Herrndorf wurde sowohl von deutscher als auch amerikanischer Literatur beeinflusst, und ähnliche englischsprachige Jugendromane, die ebenfalls verfilmt wurden, sind *The Perks of Being a Wallflower* von Stephen Chbosky (Roman 1999, Film 2012), *Life of Pi* (2001 Roman von Yann Martel, 2012 Film von Ang Lee) und John Greens Romane *Looking for Alaska* (2005) und *Paper Towns* (2008), die beide verfilmt wurden. Auch Jack Kerouacs Roman der Beat-Generation, *On the Road* (1957), der 2012 verfilmt wurde, ist entfernt verwandt mit *Tschick*.

Tschick war mehrere Jahre lang ein Bestseller in Deutschland und erhielt den Deutschen Jugendliteraturpreis (2011), den Clemens-Brentano-Preis (2011) und den Hans-Fallada-Preis (2012). Der Roman ist in verschiedensten Formen bearbeitet worden: als Hörbuch; als Bühnenfassung von Robert Koall, die in der Saison 2012/2013 zum meistgespielten Stück an deutschen Bühnen wurde; als Opernversion mit der Musik des Komponisten Ludger Vollmer, die 2017 am Theater Hagen uraufgeführt wurde; und als Film mit dem Drehbuch von Lars Hubrich, für den zunächst David Wnendt Regie führen sollte, der jedoch später von Fatih Akin ersetzt wurde. Akins Film erschien im September 2016. Im Englischen wurde der Titel von Herrndorfs Roman *Tschick* als *Why We Took the Car* und der Titel von Akins Film *Tschick* als *Goodbye Berlin* übersetzt.

Inhaltlich unterscheiden sich Film und Buch in vielen kleinen Details, aber nicht in den Grundzügen der Handlung, der Stimmung oder dem Ton des Werks. In einem Interview mit Sigrid Fischer im *Deutschlandfunk* sagte Fatih Akin: „Ich wollte die Aufgabe unbedingt machen, weil ich das Buch liebe. Aber ich hatte jetzt nicht so Probleme wie ‚wo muss ich mich da selbst einbringen' oder ‚wo muss da meine Handschrift liegen' oder so. Was für eine Handschrift? Solche Sorgen hatte ich nicht, sondern einfach so, wie kann ich dem Roman so gerecht wie möglich sein, dass es aber auch eigenständig funktioniert" (Fischer 2016). Akin betrachtet *Tschick* nicht als einen seiner Autorenfilme, sondern als eine handwerkliche Herausforderung, einen Regiejob, in dem durch den Roman schon viel vorgegeben ist und der Regisseur weniger Herr über den Stoff ist. Dies empfand Akin als eine wichtige Erfahrung: „Denn es gibt eine Trennung vom Filmemacher-Sein und Nur-Regisseur-Sein. Und Filme zu machen bedeutet, man macht Regie, man schreibt das Drehbuch und man produziert das, man kümmert sich um die Verträge und so. Und hier macht man eben nur die Regie. Das heißt nicht, dass das weniger Arbeit ist, aber es ist halt eine konzentriertere Form von Arbeit. Und davon habe ich eigentlich immer mal geträumt. Ich wollte mir immer mal beweisen, dass ich auch – handwerklich – nur Regisseur sein kann" (Fischer 2016). Im Gegensatz zu diesem handwerklichen „Nur-Regisseur-Sein" beschreibt Akin die

Existenz eines Filmemachers von Autorenfilmen, zu denen er selbst zählt, auch als „Elfenbeinturm“ (Fischer 2016).

2. Transkulturalität

Der Begriff der Transkulturalität wurde in den 1990er Jahren von dem Philosophen Wolfgang Welsch eingeführt und verbreitet. Er beschreibt ein Kulturkonzept, in dem sich unterschiedliche Kulturen miteinander verbinden und vermischen. Bei der Begegnung zweier Kulturen und dem Austausch von verschiedenen Lebensformen, Wertehaltungen und Weltanschauungen gibt es stets Anknüpfungspunkte, die zu einer Verwischung oder sogar einer Aufhebung dieser Grenzen führen können. Jedoch entsteht dabei keine Globalkultur oder uniforme Weltkultur, sondern es formen sich Individuen und Gesellschaften, die transkulturelle Elemente in sich tragen. Jedes Individuum ist transkulturell, und jede Kultur ist hybrid. Ein Individuum trägt auch fremde Elemente in sich. Erst das Bewusstsein der eigenen inneren Fremdheit ermöglicht die Erkenntnis und den Austausch mit äußeren Fremdheiten.

Welsch grenzt seine Theorie der Transkulturalität auch von herkömmlichen Konzepten der Multikulturalität und Interkulturalität ab und stellt dem Verflechtungsmodell der Transkulturalität das Kugelmodell der Multikulturalität und der Interkulturalität gegenüber, wobei er sich auf die Kulturvorstellung Herders bezieht. „Multikulturalität“ beschreibt eine Gesellschaft, in der viele Kulturen in Kugelgestalt nebeneinander existieren und die Kultur eines Landes als Mosaik bzw. Collage von unterschiedlichen Kulturen erscheinen lassen. Die „Interkulturalität“ durchbricht das reine Nebeneinander von Kulturen und ermöglicht einen Dialog. Aber da sie weiter an der Kugelvorstellung hält, bleibt die Interkulturalität hinter einer Vermischung und Verflechtung im Sinne der „Transkulturalität“ zurück.

Transkulturelle Elemente werden in Herrndorfs Roman an vielen Stellen sichtbar, besonders in der Gegenüberstellung und Verflechtung der zwei Hauptfiguren, Maik und Tschick. Beide Jungen sind Außenseiter und setzen sich von der deutschen Mehrheitsgesellschaft ab.

In ihrer Klasse im Hagecius-Gymnasium Berlin sind sie nicht gut integriert. Maik stammt zwar aus einer bürgerlich-wohlhabenden Familie, die in einem luxuriösen Haus mit Schwimmbad wohnt, doch dies Haus gehört der Bank, und seine Familie ist zerrüttet: Der Vater, ein verschuldeter Immobilienmakler, tröstet sich mit einer jungen Freundin, die wenig älter als Maik ist, und die Mutter, zu der Maik ein herzliches Verhältnis hat, ist Alkoholikerin und muss regelmäßig für Wochen auf Entziehungskur, zur Schönheitsfarm bzw. „Beautyfarm“, wie sie sie euphemistisch nennt (Herrndorf 2010: 26–29).

So ist Maik zu Hause häufig einsam und allein, sein Charakter ähnelt einem amerikanischen „nerd“, und in der Schule gilt er mal als Langweiler, mal erhält er den Spitznamen „Psycho“ (Herrndorf 2010: 33). Tschick, ein russlanddeutscher Junge, dessen Muttersprache russisch ist und der die deutsche Sprache erst in Deutschland gelernt hat, hat in seinem Aussehen mongolische und asiatische Züge. Er ist begabt und trotz Alkoholfahne in der Schule fähig zu guten Zensuren, selbst in Mathematik. Seine Herkunft ist mysteriös und gibt Anlass zu Gerüchten und Vorurteilen in der Schule. Wie Maik ist er ein Einzelgänger. Auf Maiks Frage, wo er denn herkomme, beschreibt er seine Familie auf humorvolle, nicht ganz politisch korrekte Weise als buntes Gemisch: „Aus Rostow. Das ist Russland. Aber die Familie ist von überall. Wolgadeutsche. Volksdeutsche. Und Banater Schwaben. Walachen, jüdische Zigeuner“ (Herrndorf 2010: 98).

Auch in ihrer Sexualität zählen beide Jungen als Außenseiter in der Gesellschaft. Maik ist verliebt in die schöne Klassenkameradin Tatjana, die ihn jedoch nicht beachtet und weder Maik noch Tschick zu ihrer Geburtstagsfeier, dem Ereignis des Jahres für viele Schüler, einlädt. Dennoch arbeitet Maik wochenlang an einem Geschenk für sie. Im Roman ist es eine Zeichnung von Beyoncé, im Film hingegen eine Zeichnung von Tatjana – diese künstlerische Tätigkeit erinnert auch an die Ausbildung des Romanautors Wolfgang Herrndorf als Maler. Tschick hilft Maik, seine hoffnungslose Situation emotional zu überwinden und bringt ihn zur Party, so dass Maik Tatjana zumindest sein Geschenk überreichen kann. Selber ist Tschick homosexuell, im Stillen wohl auch etwas verliebt in Maik. Er outet sich auf der Reise, die beide gemeinsam unternehmen. Maik ist der erste, mit dem Tschick über seine Sexualität spricht; doch muss auch er akzeptieren, dass seine Liebe von Maik nicht erwidert wird und Maik sich auf der Reise in ein weiteres, viel erfahreneres Mädchen, Isa, verliebt, wenn auch wieder erfolglos. Der sommerliche Roadtrip führt Maik und Tschick letzten Endes nicht in die Walachei, ihr ursprüngliches Ziel, aber zu vielen persönlichen Erfahrungen, die ihre Freundschaft vertiefen. Es ist ein moderner Bildungsroman; ihre äußere Reise bringt ihnen innere Erkenntnis.

Maik wandelt sich im Verlauf des Romans, im Gegensatz zu seinem Freund Tschick, der als Katalysator die Handlung zwar antreibt, sich jedoch selbst kaum ändert und seinem ursprünglichen Charakter treu bleibt. Gegen Ende des Romans ist Maik in seiner Schulklasse integrierter, wird von seinem ehemaligen Schwarm Tatjana respektiert und bewundert und erhält einen Brief von seiner neuen Bekanntschaft Isa. Tschick hingegen wird in ein Heim gebracht, stiehlt aber wieder einen weiteren Lada, so dass das Spiel von Neuem zu beginnen scheint und sich ein Kreis schließt. Beide Charaktere können als Sprachrohr des Autors Wolfgang Herrndorf verstanden werden: Maik, der missverstandene Junge, der sich in die Kunst des Malens

flüchtet, und Tschick, das schwule Migrantenkind, mit dem sich Herrndorf sicher auch identifiziert. Zwar entstammt der Autor keiner Migrantenfamilie, doch in *Arbeit und Struktur* erwähnt er seine latente Homosexualität, die ihn mit Tschick verbindet (Herrndorf 2015, Band 3: 246).

Eine subtile Form der Transkulturalität ist auch in den besonderen Umständen der Entstehung des Romans erkennbar. Im Februar 2010, als der Autor gerade 44 Jahre alt war, wurde bei ihm ein Glioblastom, ein bösartiger Hirntumor, diagnostiziert. Herrndorf verstand, dass er nur noch wenige Jahre zu leben hatte, und er starb 2013 durch Suizid, im Alter von 48 Jahren. Im vollen Bewusstsein seines nahen Todes stürzte er sich ab 2010 auf seine Arbeit, das Schreiben. Gleichzeitig zu seinen literarischen Arbeiten schrieb er auch in Form eines Blogs ein Tagebuch, in dem er seinen Alltag, seine literarischen Gedanken und seine medizinischen Untersuchungen und Operationen aufzeichnete. Dieser Blog wurde nach seinem Tod unter dem treffenden Titel *Arbeit und Struktur* als Buch veröffentlicht. Doch vor allem schrieb er zunächst in rasantem Tempo an *Tschick* und darauf an einem Fortsetzungsroman über Isa Schmidt, die Maik auf der Reise kennenlernt. Dieser weitere Jugendroman, *Bilder deiner großen Liebe*, blieb zu Herrndorfs Lebzeiten ein Fragment und konnte erst posthum veröffentlicht werden. Es ist ein Beispiel nicht nur für Ironie, sondern auch für die Größe und Reife des Romans *Tschick*, dass er im Angesicht des Todes verfasst wurde und dass sich hier unterschwellig Todesgedanken mit sprühender Lebenslust und Vitalität treffen und Jugendliche auch durch eine Erwachsenenlinse gesehen werden.

Diese transkulturelle Dynamik, die Gegenüberstellung von Tod und Leben, von jugendlicher und erwachsener Kultur, ist in Fatih Akins Film vielleicht nicht ganz so deutlich, doch sie existiert auch hier. Während des Filmens las Akin nicht nur *Tschick*, sondern auch *Arbeit und Struktur*, was ihn sehr bewegte (Frenzel 2016). Bei *Tschick* rührte ihn besonders die Zärtlichkeit, mit der Herrndorf die beiden Jungen beschrieb, als sei er ihr Vater, oder als sei er selbst wie sie. Fatih Akin charakterisiert sich ebenso als „Berufsjugendlicher" (Fischer 2016), ein ewig 16-Jähriger, was ihm allerdings bei den Dreharbeiten dieses Films geholfen habe. Darüber hinaus hat ihn sicherlich der Außenseiter-Status beider Jugendlicher im Roman angezogen. Auf die Frage, ob er selber in der Schule als „der Türke" auch ein Außenseiter und wie Maik und Tschick nicht so integriert in den Mainstream der 14-Jährigen war, antwortete er, dass auf seinem Gymnasium in Hamburg Altona recht viele Türken in der Klasse waren. Doch: „Das war jetzt nicht der Außenseiter-Grund. Ich war Außenseiter, weil ich auch so ein bisschen Psycho war. Ich war halt immer der Verrückte, der von Filmen geschwärmt hat und von Prince geschwärmt hat mit 14. Und sich immer so durchgeknallt angezogen hat, eher wie Prince und so. Und das eckte halt an, deswegen war ich Außenseiter" (Fischer 2016). Auch wenn sowohl Roman als auch Film transnationale

und transkulturelle Elemente enthalten und die russlanddeutsche Herkunft des Charakters Tschick mit der deutsch-türkischen Herkunft des Regisseurs Fatih Akin durchaus in Beziehung gesetzt werden können, deutet Akin hier an, dass er sich eher mit dem „nerd“ Maik als mit dem Migranten Tschick identifizieren würde. Obwohl Fatih Akin als quasi deutsch-türkischer Kulturbotschafter viele Filme mit Migrationshintergrund gedreht hat, gibt es von ihm den berühmten Satz: „Ich kann auch Filme ohne Kanaken drehen!“ Er beklagt, dass in seinen Filmen „das Handwerkliche oder das Genre oft nicht gesehen“ wurde, sondern nur „dieses Kanaken-Ding“ (Fischer 2016). Dass der junge Tschick auch einen Migrationshintergrund hat und als Variante auf das Thema „Kanake“ gesehen werden könnte, hält Akin für irrelevant.

3. Transmedialität

Der Begriff „Transmedialität“ entstammt dem Buch *Intermedialität* der Berliner Romanistin Irina O. Rajewsky, die darin wichtige konzeptuelle Fundamente geschaffen hat. Sie bezeichnet Transmedialität als „medienunspezifische Phänomene, die in verschiedenen Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne dass hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist“ (Rajewsky 2002: 13). In der Literaturwissenschaft bedeutet das etwa das Auftreten des gleichen Stoffs in unterschiedlichen Medien, die Transformation von Tanz in Musik und Musik in Tanz oder die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik in verschiedenen Medien. Beispiele sind Mythen, die aus der kulturellen Überlieferung hervorgehen und in Literatur, Oper und Film behandelt werden. Transmedialität lässt sich mit Intermedialität vergleichen, wobei in Rajewskis Definition bei der Intermedialität der Bezug auf die Ursprungsmedien erkennbar bleibt.

Ein solches Spielen mit verschiedenen Medien und künstlerischen Formen kennzeichnet die Ästhetik sowohl des Romans als auch des Films. Die Erzählperspektive ist in beiden Fällen diejenige von Maik, der im Roman als „unzuverlässiger Erzähler“ wirkt, der einen zuweilen alternativen, jugendlichen, schwankenden Standpunkt repräsentiert. Auch im Film fungiert Maik als Erzähler und erinnert etwas an Oskar Matzerath in Schlöndorffs Verfilmung von Grass’ Roman *Die Blechtrommel*.

Die sprachlichen Spiele und intertextuellen Bezüge auf andere Genres sind im Roman leicht zu vermitteln. Herrndorf eröffnet den Roman mit den folgenden Sätzen: „Als Erstes ist da der Geruch von Blut und Kaffee. Die Kaffeemaschine steht drüben auf dem Tisch, und das Blut ist in meinen Schuhen“ (Herrndorf 2010: 7). In einem Interview mit der *Frankfurter Allgemeinen*

Zeitung wies Herrndorf 2011 darauf hin, dass er beim Schreiben von *Tschick* den Ton von Stendhal im Kopf gehabt habe. Schon das Bild dieses ersten Satzes im Roman deutet auf Stendhal: Die Farben Rot und Schwarz verwandeln sich hier in Blut und Kaffee und verweisen auf Stendhals Roman *Le Rouge et le Noir* (Herrndorf 2015, Band 3: 600). Darüber hinaus provoziert die Gegenüberstellung von Blut und Kaffee, als Kontrast zu normalen Erwartungen, etwa Kaffee und Kuchen. Statt Kuchen und Kaffee gibt es hier Blut und Kaffee. Diese Kombination beschreibt Maiks Situation, der sich als verletzter 14-Jähriger vor der Polizei verantworten muss. Gleichzeitig deutet das Blut in seinen Schuhen zwar auf seine Schmerzen, doch auch auf eine Märchenwelt hin, auf Aschenputtel, und bietet einen Hinweis, dass Maik noch in einer Traum- und Kinderwelt lebt und für sein Vergehen vielleicht eine mildere Strafe verdiene. Roman und Märchen stehen hier einander gegenüber.

Ein weiteres Beispiel für transmediale Anspielungen im Buch ist das Videospiel GTA (Herrndorf 2010: 22, 77), das die Handlung im Roman und im Film motiviert. Grand Theft Auto – GTA, auf Deutsch: schwerer Autodiebstahl – ist eine Videospielserie, eine der erfolgreichsten Computerspieleserien und die meistverkaufte Spieleserie auf der PlayStation 2. Die Handlung konzentriert sich auf einen meist männlichen Protagonisten mit einer kriminellen Vorgeschichte, der mit Hilfe eines Autodiebstahls in einer amerikanischen Großstadt eine Verbrecherkarriere anstrebt. Im Buch tröstet sich Maik mit diesem durchaus gewalttätigen Spiel. Es hilft ihm wohl dabei, über die Spannungen zwischen seinen Eltern hinwegzukommen. Nach der Abreise seines Vaters spielen Maik und Tschick das Spiel zusammen, als Vorausschau auf die weiteren Ereignisse, denn ein Autodiebstahl ist auch die Basis ihrer sommerlichen Reise. Der konkrete inhaltliche Bezug zwischen Videospiel und Handlung der Geschichte wird im Roman sehr viel deutlicher als im Film.

Über dieses Videospiel hinaus überwiegen andere visuelle Bezüge im Roman. Die symbolische Bedeutung der Zeichnung, die Maik für seinen Jugendschwarm Tatjana anfertigt, ist nur eines von vielen Beispielen. Herrndorf begann seine künstlerische Karriere als Maler, Illustrator und Karikaturist, bevor er vollständig zur Literatur überwechselte. Er zeichnete auch Comics, wobei irgendwann „die Bilder immer kleiner und der Text immer größer“ wurden, „und irgendwann gab es überhaupt keine Bilder mehr“, wie er scherzhaft der *Frankfurter Allgemeinen* im Interview berichtet (Passig 2011). Doch die visuelle Symbolik bleibt im Roman erhalten.

Der Film, ein im Wesen schon visuelles Medium, übernimmt Herrndorfs Bildersprache zwar, aber hebt sie weniger intensiv hervor. In Fatih Akins Film dominiert eher die Musik als transmediales Element. Der Soundtrack, der in vielen Filmen Akins so wichtig ist, trägt sicher auch zur Eigenständigkeit des Filmes bei. Musik von Vince Pope (*Car Spin*), K.I.Z. mit Henning May, *Beginner* mit Megaloh, Beatsteaks mit Dirk von Lowtzow (von Tocotronic),

Goosebumps von Seeed, *Willkommen im Dschungel* von Bilderbuch, *Ballade pour Adeline* gespielt von Richard Clayderman, begleitet, untermalt oder kontrastiert die filmische Handlung. Die Klaviersonate *Ballade pour Adeline* ist die einzige musikalische Einlage, die sowohl im Buch als auch im Film existiert; alle anderen Musikstücke hat Fatih Akin neu hinzugefügt. Den Abspann des Films begleiten die Songs *French Disco* von den Beatsteaks und *Thomas Anders* von Beginner, gesungen von dem Rapper Megaloh. Besonders der Rap-Song *Thomas Anders*, der 2016 im Album *Advanced Chemistry* der sozialkritischen Hamburger Hip-Hop Band Beginner erschien, enthält klare Anspielungen auf die Thematik von *Tschick*. Einige Ausschnitte aus dem Songtext machen dies deutlich:

> Und ich sag: „Sry Baby“, dass ich Anders bin
> Noch viel anderer als all die ganzen anderen
>
> Alle so angepasst, ich so angepisst
> Ist gar nicht so einfach wenn mann anders ist
> Alle so Klassenbester mit teur’m Taschenrechner
> Ich so Plattentester mit vollem Aschenbecher
> Warst du kein Doppelgänger, warst du Einzelgänger (. . .)
> Auffälliger Mensch, abfälliger Blick
> Alles wie immer, alles so wie sonst (. . .)
> Wenn es Spaß macht, ist es eh verboten
> Sie denken Schwarz-Weiß, ich denke Regenbogen (. . .)
>
> Von Anfang an ahnten die anderen dass ich Anders bin
> Anders als all die anderen die Anders sind (. . .)
> Von klein auf auch daheim ein Fremder
> Ich war immer schon schräg so wie ein Bein länger (. . .)
> Lauter alte rostige Denkweisen
> Ich bleibe außerhalb der Box wie Geschenkschleifen (Beginner 2016).

Der Songtext ist gefüllt mit Alliterationen, Reimen, Wortspielen und provozierenden Gegensätzen, die auch die beiden Filmprotagonisten beschreiben: Sie sind „anders“ und „anderer“ als die „anderen“; Klassenbester/Taschenrechner steht in Kontrast zu Plattentester/Aschenbecher; die romantische Idee eines Doppelgängers wird dem modernen isolierten Einzelgänger gegenübergestellt. „Schwarz-Weiß“ steht „Regenbogen“ gegenüber; der Sänger kritisiert, dass ein auffälliger Mensch leider nur abfällige Blicke erntet; er fühlt sich „auch daheim“ als „ein Fremder“. Kulturelle Gegensätze werden hier transmedial, als Lied im Abspann des Films, vermittelt.

Eine etwa zweiminütige Szene im Film integriert den Song *Hurra die Welt geht unter* von der Berliner Band K.I.Z. mit Henning May (Akin 2016: 1:05:20–1:07:20). Tschick und Maik verabschieden sich von Isa, in die sich Maik unglücklich verliebt hat, die jedoch allein nach Prag reisen möchte. Für diese Reise gibt ihr Maik zum Abschied sogar noch etwas Geld. Daraufhin fahren die beiden Jungen im Auto weiter, und der Refrain des Liedes von K.I.Z., gesungen von Henning May, begleitet ihre Fahrt:

> Und wir singen im Atomschutzbunker
> Hurra, diese Welt geht unter!
> Hurra, diese Welt geht unter!
> Auf den Trümmern das Paradies (K.I.Z. 2015).

Der Song und die Landschaft, durch die die beiden Jugendlichen fahren, reagieren direkt und in komplexer, innerlich widersprüchlicher Form auf die Ereignisse: Trotz des melancholischen Abschieds der beiden von Isa verkörpert der Ton des Liedes eine Mischung aus Energie, Freude und jugendlicher Dynamik, wenn auch gepaart mit einem Gefühl von Apokalypse und Weltuntergangsstimmung. Der jubelnde Ausruf „Hurra" steht in deutlichem Konflikt zur Erkenntnis, „diese Welt geht unter"; ein „Paradies" erhebt sich aus „Trümmern". Gleichzeitig ist die ökologische Thematik im Film wichtig: Das Lied wird im „Atomschutzbunker" gesungen, eine Anspielung auf das Weltende, die Katastrophe. Aber in vielen Szenen des Films sehen wir auch die Windparks und Windkraftanlagen, denen die Jugendlichen auf ihrer Reise durch Ostdeutschland begegnen und die auf zukunftsweisende, erneuerbare Energien hinweisen. Dies relativiert die Angst vor der Apokalypse und lässt Hoffnung zu. Die Transmedialität im Film, der vielschichtige Dialog zwischen Musik und filmischer Handlung, trägt zu einem komplexeren Verständnis der Ereignisse bei. Hierin ist Fatih Akins Film, der sich sonst treu an den Roman anpasst, ein unabhängiges Werk, auch wenn Herrndorfs Roman mit seinen vielen Anspielungen auf verschiedene Genres ebenso, jedoch andere transmediale Bezüge aufweist.

Bibliografie

Akin, Fatih (2016), *Tschick*. Film. Drehbuch von Lars Hubrich / Hark Bohm / Fatih Akin. Berlin: Lago Film GmbH.

Beginner (2016), „Thomas Anders." Song im Album *Advanced Chemistry*. https://genius.com/Beginner-thomas-anders-lyrics. Abruf am 18.12.2021.

Fischer, Sigrid (14.09.2016), „Fatih Akins Film *Tschick*. Corso-Gespräch mit Fatih Akin.“ *Deutschlandfunk*. https://www.deutschlandfunk.de/fatih-akins-film-tschick-ich-wollte-die-aufgabe-unbedingt.807.de.html?dram:article_id=365863. Abruf am 18.12.2021.

Frenzel, Korbinian (13.09.2016), „Roadmovie *Tschick*: der Osten – poetisch zeitlos. Fatih Akin im Gespräch.“ *Deutschlandfunk Kultur*. https://www.deutschlandfunkkultur.de/roadmovie-tschick-der-osten-poetisch-zeitlos.1008.de.html?dram:article_id=365688. Abruf am 18.12.2021.

Herrndorf, Wolfgang (2010), *Tschick*. Berlin: Rowohlt.

Ders. (2015), *Gesamtausgabe*. 3 Bände. Berlin: Rowohlt.

K.I.Z. (2015), „Hurra die Welt geht unter.“ Song im Album *Hurra die Welt geht unter*. https://genius.com/Kiz-hurra-die-welt-geht-unter-lyrics. Abruf am 18.12.2021.

Passig, Kathrin (31.01.2011), „Im Gespräch mit Wolfgang Herrndorf: Wann hat es *Tschick* gemacht, Herr Herrndorf?“ *Frankfurter Allgemeine*. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/im-gespraech-wolfgang-herrndorf-wann-hat-es-tschick-gemacht-herr-herrndorf-1576165.html. Abruf am 18.12.2021.

Rajewsky, Irina O. (2002), *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke.

Welsch, Wolfgang (2017), *Transkulturalität: Realität – Geschichte – Aufgabe*. Wien: new academic press.

Wulff, Hans Jürgen. Hrsg. *Lexikon der Filmbegriffe*. https://filmlexikon.uni-kiel.de/. Abruf am 18.12.2021.

Intermediale Transformationen von *Tim und Struppi* – Überlegungen zum Phänomen der Grenzüberschreitung in der Comicverfilmung

Shipra Tholia (Varanasi)

1. Einleitung

In Zeiten zunehmender Transkulturalität und Medialisierung wird es immer schwerer, Einzelmedien isoliert zu betrachten: Hybridisierung bzw. Transformation der Medien wird zum zentralen Paradigma der Kulturwissenschaften. Interessanter als die Frage, was ein Medium ist, ist die, wie Medien sich überschneiden oder wie Medien in anderen Medien vorkommen (Liebrand / Schneider 2002: 01). Dieses Überlappen von Medien ist ein Phänomen, das in fast allen Künsten erkennbar ist, denn es gibt kein Kunstwerk, das nicht die Züge von anderen Künsten beinhaltet. Beispielsweise birgt das Medium *Comic* Literatur und Malerei in sich und das Medium *Film* schließt Bildhauerei, Malerei, Musik und Architektur usw. ein. Nun lautet die Frage, wie ein Medium sich in anderen Medien ausdrücken lässt, vor allem, wenn es sich um einen Text handelt, der einen hohen Bekanntheitsgrad hat und über die Jahre und Jahrzehnte nicht an Reiz und Relevanz verloren hat. Wenn die Rede von medialer Transformation eines solchen Textes ist, dann wenden „wir uns von dem nationalkulturell determinierten Begriff der Transkulturalität (Welsch) ab und definieren ihn durch seine Integrationsleistung unterschiedlicher sozio- und nationalkultureller Modelle“ (Wojcik et al. 2019: 19). Literarische Texte, die über die Jahre und Jahrzehnte ihre Bedeutung und ihre Integration in verschiedene Kulturen fortentwickelt haben, werden als „kulturübergreifende Konsensfiguren“ (ebd.) angesehen. Das Phänomen des Kulturübergreifens erscheint als mediale Transformation oder Adaption. Eine Begründung wäre, dass solche Werke der Literatur „kein Problem damit haben, eine Vielzahl funktional bestimmter Identitäten zu vereinen, die dem sich historisch und kulturell wandelnden Rezipientenkreis und dem konkreten, aktuellen Bedarf entsprechend variieren.“ (ebd.: 7)

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der „Integrationsleistung“ des Comics *Tim und Struppi. Das Geheimnis der „Einhorn“* (1943) von Hergé in dem Film *Die Abenteuer von Tim und Struppi – Das Geheimnis der „Einhorn“* (2011) von Steven Spielberg. Es wird versucht zu zeigen, wie der amerikanische

Regisseur Spielberg den Comic des belgischen Autors, des berühmten europäischen Autors und Zeichners Hergé, in dem Medium Film für das transnationale Publikum erzählt. Der Comic-Held Tim unterscheidet sich erheblich von den gewöhnlichen Superhelden. Er besitzt keine hervorstechenden Fähigkeiten, die man bei „Superhelden" oft findet. Nach Spielberg zeichnet sich Tim vor den anderen Superhelden durch seinen „Forschungsdrang und seine Hartnäckigkeit" (Schwickert 2011) aus.

Die Comicverfilmung wird hier als Ausdruck von Transkulturalität begriffen, indem der Text durch sein Fortbestehen in der kulturübergreifenden Gattung ein neues Verständnis ermöglicht. Die Beschäftigung mit dieser Frage wirft Licht nicht nur auf die zeitgenössischen Erscheinungsformen des Erzählens, sondern auch auf die Transformation der Kunst vom einfachen Einzelmedium bis hin zu komplexen Multimedien. Die Kreation eines multimedialen Kunstwerks ist ein Prozess der Erzeugung von Erkenntnis, der nicht nur einen Regisseur bzw. einen Autor involviert, sondern viele kreative „Subjekte", die zu diesem Prozess der Erkenntnisproduktion beitragen. Dieser Prozess beinhaltet die Möglichkeit, die Subjektivität des Kunstproduzenten anders – und zwar pluralistisch – zu definieren. Dabei wird dieser Beitrag das Verfahren der Comicverfilmung von Spielberg nicht als „gelungenes" oder „nicht gelungenes" Kunstwerk begutachten. Vielmehr wird hier der Versuch angestellt, den Prozess des Medienwechsels nachzuvollziehen und seine Bedeutsamkeit für die Literatur- und Kulturwissenschaft zu unterstreichen.

Der vorliegende Beitrag wirft demnach vorrangig folgenden Fragen auf:

Wie wird der Comic in dem Medium *Film* erzählt? Wie funktioniert die Medientransformation bzw. der Medienwechsel? Trägt der Medienwechsel auch bei zur Transformation der Kunst von einem Einzelmodell des Erzählens hin zu einem gemeinschaftlichen Modell des Erzählens?

Warum werden manche Szenen bei der Verfilmung weggelassen? Sind sie nicht erzählbar? Warum werden neue Szenen in der Verfilmung hinzugefügt? Welche Rolle spielen diese Szenen im Film?

2. *Intermedialität: Hybridisierung und Transformation der Medien*

Die Umsetzung des Mediums *Comic* in das Medium *Film* verweist auf ein Phänomen, das im Allgemeinen als Medienwechsel bezeichnet wird. Bei der „Medientransformation wird ein medienspezifisch fixierter Text in ein anderes Medium transformiert" (Rajewsky 2002: 16). Bei diesem Fortgang verlieren die beiden Medien ihre „originale" Identität. Walter Benjamin weist auf „das Fortleben der Werke" hin: „In seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert

sich das Original“ (Benjamin 1977: 03). Im Kontext dieses Beitrags bedeutet dies, dass sich, wenn das Medium *Comic* in das Medium *Film* umgesetzt wird, beide Medien ändern. Im Besonderen gilt das Phänomen der „Transformation der Medien“ als zentrales Paradigma der zeitgenössischen Gesellschaft und Kultur (vgl. Blättler et al. 2010: 01). Die Kunst hat sich von einem Einzelmedium zu einem Multimedia-Phänomen verändert, zumal es heute schwer geworden ist, die Einzelmedien isoliert zu betrachten. Die Rede ist vielmehr von „getanzten Texten“ (Rajewsky 2002: 01) und „Spielfilmen zum Hören“ (ebd.), von „akustischen Architekturen“ (ebd.) und von der „Filmhauerei“ (ebd.), also insgesamt von exemplarischen Manifestationsformen eines umfassenden Phänomens „der Grenzüberschreitungen und medialen Interferenzen“ (ebd.). Für Irina O. Rajewsky (ebd.) sind „Hybridisierung“ oder „Kontamination“ der Diskurse, „crossover“ und allen voran „Intermedialtität“ Schlagworte, die spätestens seit Mitte der 90er Jahre in aller Munde sind. Auch aus der Sicht der Romantik erreicht das Kunstwerk seine größtmögliche Wirkung durch das Überschreiten medialer Grenzen und durch das Verschmelzen unterschiedlicher Medien und Gattungen (Müller, 1998: 34). Friedrich Schlegel (Schlegel 1797–1798: 69) plädierte für eine progressive Universalpoesie, die die Vermischung aller Gattungen fördert, während „das Gesamtkunstwerk als eine Mischung von allen Gattungen“ (Wagner 1850: 32) gesehen wird.

Die Bezeichnung „Intermedialität“ im heutigen Sinne rekurriert auf das Bakhtinsche „Dialogprinzip“[1] (Bakhtin 1969: 129 f.) und Kristevas Definition von Intertextualität als „Transposition eines oder mehrerer Zeichensysteme (système de signe) in ein anderes“ (Kristeva 1978: 68). Dabei wird das Phänomen der Intermedialität unterschiedlich bestimmt. Prümm benennt es als „Beziehungsgefüge verschiedener Medien“ (Prümm 1988: 195). Auch wird Intermedialität als „Kontakt“ (Wolf 1996: 86) und als „ein Zusammenspiel“ (Eicher 1994: 11) sowie als „Wechselwirkung“ (Spielmann 1998: 35) zwischen Medien bezeichnet. Für Müller geht es bei der Intermedialität darum, die traditionellen Medien und Gattungen von ihren „überkommenen Fesseln zu befreien“ (Müller 1998: 35), wobei die Dynamik dieses Spiels neue Erlebnisformen der Kunst generiert (ebd.).

Das Phänomen Intermedialität bzw. Adaptation wird als „redecorating“ (Alfred Uhry, zitiert nach Hutcheon 2006: 1) und „legitimate adoptions“ (William S. Burroughs, zitiert nach Hutcheon 2006: 1) begriffen. Linda Hutcheon bezeichnet Adaption als „autonomous work“. Adaption sei „deliberate, announced and extended revisitations of prior works“ (Hutcheon 2006: XIV). Für Walter Benjamin ist das Erzählen von Geschichten in sich „immer die

1 Das Wort ist kein Ding, sondern das ewig bewegte, sich ewig verändernde Medium des dialogischen Umgangs.

Kunst, sie weiter zu erzählen, und die verliert sich, wenn die Geschichten nicht mehr behalten werden. Sie verliert sich, weil nicht mehr gewebt und gesponnen wird, während man ihnen lauscht“ (Benjamin 1936: 111). Aus Hutcheons Sicht ist Verfilmung „a form of repetition without replication, change is inevitable. Even without any conscious updating or alteration of setting“ (Hutcheon 2006: XVI). Verglichen wird die Adaptation auch mit dem Übersetzen: „As there is no such thing as a literal translation, there can be no literal adaptation“ (Hutcheon: ebd.). Ähnlich wie ein Maler suchen der Regisseur und sein Filmteam nach den Aspekten, die sich in das Medium Film umwandeln lassen (vgl. Gombrich 1961: 65). Ebenso drückt Stam sich aus: „Transposition to another medium, or even moving within the same one, always means change or reformatting. And there will always be both gains and losses“ (Stam 2002: 62).

3. *Intermediale Transformation von Tim und Struppi*

Steven Spielberg beruft sich mit seinem Netzwerk im Film *Die Abenteuer von Tim und Struppi-Das Geheimnis der Einhorn* auf die Comic-Serie *Tim und Struppi* des Autors und Zeichners Hergé. Das Drehbuch des Films basiert hauptsächlich auf drei Comics, nämlich *Das Geheimnis der „Einhorn“, Die Krabbe mit den goldenen Scheren* und *Der Schatz Rackhams des Roten.* Die Handlung des Films weicht selbstverständlich von der Vorlage ab. Spielberg versucht den Zeichenstil, nämlich die *Ligne claire*[2] von Hergé, durch das *Performance-Capture-Verfahren*[3] zu ersetzen. Bei dieser Umwandlung des Mediums *Comic* in das Medium *Film* musste Spielberg selbstverständlich viele Szenen streichen, denn manche Dinge wirken zwar im Comic, aber nicht auf der Leinwand. Demnach wird vieles weggelassen oder nur kurz behandelt. So werden beispielsweise die lustigen Szenen aus dem Comic im Film gestrichen oder entschärft. Auch hat Spielberg in den Film Szenen eingefügt, die im originalen Comic nicht vorkommen. Der Film ähnelt eher einem Hollywood Action-Thriller. Spielberg sagt dazu: „Ich wollte *Tim und Struppi* schon 1983 verfilmen. [. . .] Das war lange, bevor Comic-Helden in Hollywood eine feste Größe wurden. Ich mochte die Art, wie diese Comics mit der Realität umgingen“ (Schwickert 2011). Auf diese Weise definiert Spielberg die

2 Der Begriff *Ligne Claire* wird von Joost Swarte im Jahr 1976 für den Zeichenstil Herges eingeführt. Er bezeichnet präzise Konturen und die flächige einfarbige Kolorierung.

3 Bei dem *Performance-Capture Verfahren* werden echte Schauspieler aufgezeichnet, dann im Computer animiert und in digitale Wunderwelten eingesetzt.

Comicverfilmung als ein Produkt der Transkulturalität für die Fans in einem digitalen Medium.

Das Medium Comic verfügt über eine besondere Form der Sprache, die als Bildsprache bezeichnet wird. Die bildlichen Wörter, bzw. Grafiken der Comic-Serien kommen häufig vor, so etwa: Noten, Ausrufungs- und Fragezeichen, Sterne, Hüte, die in die Luft fliegen, Tropfen, Geschwindigkeitslinien, Lautäußerung oder akustische Phänomene usw. Es handelt sich um Symbole, die den Betrachter von Comics in den Bann ziehen. Intensität und Ernsthaftigkeit der Situation werden durch Gestik und perfektes Zusammenspiel von Bild und Text dargestellt. Die Information wird sich durch Farbe, Text und Größe des Bildes herauskristallisieren. Je umfangreicher die Darstellung oder Äußerung ist, desto größer ist das Panel. Der Faktor Zeit und verschiedene Schauplätze werden mithilfe von Panels eindrucksvoll wiedergegeben. Beispielsweise finden Tim und Haddock heraus, dass drei identische Modelle an verschiedenen Schauplätzen versteckt sind. Das heißt, der Erzähler muss einen Szenenwechsel mit dem Einsatz von nacheinander folgenden Panels darstellen. Da ein Szenenwechsel eine erneute Zeichnung des Hintergrunds notwendig macht, wird ein neuer Hintergrund oder besser gar kein Hintergrund in den folgenden Panels gezeichnet. Zeit, Bewegung und der Wechsel des Schauplatzes werden im Comic mit nacheinander folgenden Panels geschildert. Wichtig ist, dass das Panel nicht mit dem Einzelbild gleichgesetzt wird, eher wird im Comic die Geschwindigkeit der Bewegung durch Panels veranschaulicht, wohingegen die akustische Äußerung im Comic den fehlenden Ton ersetzt, der mit der Körpersprache der Figur gekoppelt wird.

4. Ein Beispiel

Im Comic kommt eine Szene vor, in der in einer Stadt Unruhe wegen eines Taschendiebs ausbricht. Die Polizei setzt ihre besten Detektive ein, um diese zu fangen. Der Betrachter weiß von diesen Vorfällen bereits von Anfang an. Dafür sorgt das erste Panel des Comics mit der Nachricht „Taschendieb am Werk“. Zu sehen sind in den beiden nachfolgenden Panels die ernst dreinblickenden Detektive Schultze und Schulze. Der Betrachter bekommt so den Eindruck, dass sich die beiden um ein schweres Verbrechen kümmern müssen. Währenddessen schlendern Tim und sein Hund Struppi weiter über den Flohmarkt, der sehr gut besucht ist. Tim trifft Schultze und Schulze und grüßt freundlich. In diesem Panel werden nur diese drei Figuren dargestellt, keine Umgebung. Der Betrachter kann sich auf diese Weise auf die Gestik der Figuren konzentrieren. Tim ist neugierig und möchte wissen, was die Beiden auf dem Flohmarkt machen. Durch Körpersprache und Mimik signalisieren die

drei Gesprächspartner, dass sie ein geheimes Gespräch abhalten, denn einer der Detektive flüstert, was man an seiner Hand vor dem Mund und seiner Nähe zu Tim erkennen kann.

Des Weiteren kaufen die beiden Detektive Spazierstöcke auf dem Flohmarkt und beweisen dabei ihr Verhandlungsgeschick. Daher hält der Betrachter die Detektive für durchaus klug und fähig, zumindest wenn er sie nicht bereits aus anderen Comics der Reihe kennt. Das jedoch ändert sich schnell, wenn er sie in den nächsten Panels mit Fragezeichen über den Kopf und Tropfen um den Kopf sieht, wobei der Rezipient dies unmittelbar mit Verständnislosigkeit, Überraschung und Sprachlosigkeit identifiziert. Verständlicherweise sind Schultze und Schulze geschockt, denn sie haben eben bemerkt, dass ihre Brieftaschen gestohlen wurden. Sie haben nicht einmal mehr Geld, um die Spazierstöcke zu kaufen. An dieser Stelle rettet Tim die beiden und bezahlt. Nun könnte man meinen, dass die beiden Herren nun vorsichtiger und aufmerksamer agieren, sich vielleicht sogar ihrer eigentlichen Aufgabe widmen, aber weit gefehlt: Einer der Detektive verhakt sich mit seinem Spazierstock bereits wenig später in einem fremden Koffer. Anschließend nimmt der Beobachter wahr, dass eine Menge auf jemanden einprügelt. Um diesen Vorgang beeindruckender und deutlicher zu machen, werden viele kleine Sterne ins Bild eingefügt. Diese Szene nun erzeugt Spannung, weil der Betrachter noch nicht weiß, wer und warum geschlagen wird. Tim hat auch keine Ahnung, weswegen er fragt: „Was ist denn passiert?“ Ein Mann erwidert: „Man hat zwei Diebe auf frischer Tat ertappt“. Wie sich herausstellt, handelt es sich bei den angeblichen Dieben aber um Schultze und Schulze. Das bringt den Betrachter zum Lachen, auch weil die „Diebe“ in ihrer Bedrängnis als verzweifelt dargestellt werden: Schultze und Schulze haben jetzt sehr viel mehr Tropfen um sich und haben auch Hut und Krawatte verloren. Die Sicht des Lesers auf die beiden Herren hat sich in wenigen Panels komplett verändert.

Im Film wird eine von vermutlich mehreren Diebeshandlungen auf dem Flohmarkt, die im Comic gar nicht zu sehen sind, gezeigt. Im Comic erfährt der Betrachter von der Tatsache, dass Diebe unterwegs sind, durch eine kleine Anzeige und das Gespräch zwischen Schultze und Schulze. Vermutlich war dies die einfachste Methode, dem Zuschauer die Atmosphäre auf dem Flohmarkt nahezubringen. Auf Schultze und Schulze trifft Tim im Film hier noch nicht. Die beiden Detektive erscheinen erst viel später, womit auch der Kauf der Spazierstöcke entfällt. Damit verzichtet der Film auf eine lustige Pointe und wirkt von Anfang an eher unheimlich.

Spielbergs Film beginnt zwar ebenfalls mit Tims Besuch auf dem Flohmarkt, wo er sich ein Modell des Schiffes kauft, aber die Gestaltung der Szenen ist anders. „Die ersten Sekunden des Films nutzt Steven Spielberg, um gleich ein für alle Mal das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion, zwischen Dreidimensionalität und Zweidimensionalität zu klären“ (Heine 2011).

Im Film lässt sich Tim von einem Maler zeichnen, diese Szene fehlt im originalen Comic, und Tim erhält dann ein Bild, auf dem er wie im Comic aussieht. Der Zeichner ist, wie sich herausstellt, Hergé selbst. Die Karikatur von Hergé fragt jedoch Tim: „Habe ich Sie nicht schon einmal gezeichnet? Sie kommen mir so bekannt vor." Auf diese Weise trägt das Zusammentreffen Tims mit dem Porträtzeichner, also der Karikatur von Hergé, die Züge Hergés bzw. des Comics. Die Szene kann als eine gelungene Hommage betrachtet werden, vermutlich war dies auch die einfachste Methode, den Film mit dem Comic in Beziehung zu bringen. Der Film als audiovisuelles Medium „spielt" sowohl „auf der visuellen als auch auf der auditiven Ebene" (Faulstich 2002: 113). Es ist notwendig, Bild und Ton aufeinander abzustimmen, sodass Ton und Bild eine untrennbare „Einheit der Erzählgattung Film, deren künstliche Isolierung den Gegenstand der Betrachtung verändert" (Mahne 2007: 95), bilden. Hingegen sind Bordwell und Thompson der Ansicht, dass „Sound can guide us through the images, pointing to things to watch" (Bordwell ed al. 2001: 246) – was im Comic durch die Darstellung der Lautäußerungen im Bild gemacht wird.

Um ein Gespräch zwischen Tim und Sakharin zu veranschaulichen, wird die Kamera nah an das Gesicht Sakharins herangebracht. Dies zeigt, wie durch die Kameraschärfung die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die gerade sprechende Person gelenkt werden kann. Im Comic wird sie durch Sprechblasen festgestellt. Die Darstellung der Zeit durch den Einsatz von Ton im Film fehlt im Comic. Im Comic bringen Onomatopöien und akustische Worte den Text zum Klingen und Gehörtwerden. Im Film wird ein tonloses Bild lebendig, wenn ein Soundtrack hinzugefügt wird (Monaco 1980: 215). Ton kann die Vorstellung vom Ablauf der Zeit hervorrufen. Im Comic werden Musiknoten verwendet, um den Eindruck von Musik zu erzeugen. Die Wirkung von Musiknoten ist anders als Musik im Film. Dialoge verweisen auf die Stimmqualitäten der Figur, die Informationen über Geschlecht, Alter, regionaler Zugehörigkeit usw. gibt. Es ist kein Zufall, dass Daniel Craig's James Bond-Stimme für die Rolle des Oberbösewichts Sakharin im Film aufgenommen wird, um einen bestimmten Effekt hervorzuheben.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Film durch seine Elemente kommuniziert. Wie das Medium *Comic* verfügt das Medium *Film* über bestimmte Erzähltechniken. Deswegen ist es nicht nur erwünscht, sondern es ist notwendig zu erkennen, dass die Comicverfilmung als ein autonomes Kunstwerk verstanden werden soll.

5. Wechsel vom Einzelmedium bis zur komplexen Multimedia

Diese Umwandelung von Medien ist in der Tat ein Wechseln von „a solo model of creation to a collaborative one" (Hutcheon 2006: 80). Der Begriff „solo model of creation" weist natürlich auf das Medium *Comic* hin, dagegen deutet der Begriff „collaborative model of creation" auf das Medium *Film*. Die Kreation eines Films involviert nicht nur den Regisseur, sondern viele Personen, die zu seiner Produktion beitragen. Da die Kunst sich von einem Einzelmedium bis zum komplexen Multimedia-Verbund entwickelt hat, fördert dieses Wechseln von Medien die Pluralisierung nicht nur von Objekten, sondern auch von Subjekten.

In dieser Hinsicht kann man feststellen, dass bei der Adaptation eines Comics im Medium *Film* der Prozess des Ersetzens vom Einzelautor durch ein Netzwerk von Autoren oder besser gesagt durch ein Netzwerk von Menschen, Maschinen und Technologien stattfindet. Der US-amerikanische Drehbuchautor und Schriftsteller William Goldman teilt diese Ansicht und beschreibt „the finished film" als:

> the studio's adaptation of the editor's adaptation of the director's adaptation of the actor's adaptation of the screenwriter's adaptation of a novel that might itself be an adaptation of narrative or generic conventions. (Goldman zitiert nach Hutcheon 2006: 83).

In Anbetracht der Tatsache, dass der Schöpfer ein Multimediales Kunstwerk wie das Medium *Film* nicht allein schaffen kann, soll hier die Akteur-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour herangezogen werden. Latour betont die Bedeutung des Netzwerks für den erfolgreichen Abschluss einer Arbeit:

> Fertigkeiten treten vielmehr im Umfeld der Transaktion auf; sie sind Eigenschaften der Gruppierung, sie zirkulieren oder werden unter menschlichen und nicht-menschlichen Technikern umverteilt, wobei sie diese zum Handeln befähigen und dazu autorisieren. [. . .] Wenn wir von nun an von einem Akteur sprechen, sollten wir das große Netzwerk von Verknüpfungen hinzufügen, das ihn handeln macht. (Latour 2007: 502)

Der Regisseur Steven Spielberg teilt diese Ansicht. Für ihn ist „filmmaking [. . .] all about appreciating the talents of the people you surround yourself with and knowing you could never have made any of these films by yourself" (Murphy 2011).

Mithilfe seiner Mannschaft und der Technologie, eines sogenannten Netzwerks, versucht Spielberg die Abenteuer von Tim und Struppi auf seine spezifische Weise zu erzählen. Dazu verwendet er die *Bewegungserfassungstechnik* oder das *Performance-Capture-Verfahren*, um so „bewusst eine eigene filmische Kunstform [zu] entwickeln, die der Kunstform gerecht wird,

die Hergé mit Stift und Farbe in seinen Comics kreiert hat“ (Schwickert 2011). Das *Performance-Capture-Verfahren* „hat uns die Möglichkeit gegeben, so nahe wie möglich an der Comicvorlage bleiben“ (ebd.). Hier findet die tatsächliche Transformation des Mediums *Comic* in das Medium *Film* statt. Dieser Medienwechsel verlangt natürlich nicht nur Veränderungen in der Erzählweise, sondern auch Veränderungen des Inhalts.

6. Schlussbetrachtung

Die Comicverfilmung ist die mediale Transformation des Comics *Tim und Struppi*, in dem der Text durch sein Überlebenspotential in der kulturübergreifenden Gattung ein neues Verständnis der Zeit und Kultur schafft. Bei der Comicverfilmung trägt nicht nur ein Akteur, sondern das große Netzwerk von Verknüpfungen dazu bei. Wie dieser Beitrag zum Verständnis des Phänomens der „Intermedialität“ zum Phänomen der Comic-Adaption als Produkt der Transkulturalität dargestellt hat, steht die Comic-Adaption für die ständige Dynamik und Fluidität sowie für die Tendenz, Grenzen zwischen Medien, Kulturen und Zeiten zu überschreiten.

Bibliografie

Bakhtin, Michail (1969), *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München: Hanser.

Benjamin, Walter (1936), „Der Erzähler, Betrachtung zum Werk Nikolai Lesskows“, in *Orient und Okzident. Staat-Gesellschaft-Kirche. Blätter für Theologie und Soziologie*. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M: Suhrkamp, 103–128.

Benjamin, Walter (1977), „Die Aufgabe des Übersetzers“. Entnommen der Schriftsammlung „Illuminationen“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Blättler, Andy / Doris Gassert / Susanna Parikka-Hug / Miriam Ronsdorf (2010), *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung – Medientheoretische Analysen und ästhetische Konzepte*. Bielefeld: Transcript.

Bordwell, David / Kristin Thompson (2001), *Film Art. An introduction*. New York: McGraw Hill.

Eicher, Thomas / Bleckmann Ulf (1994), *Intermedialität: vom Bild zum Text*. Bielefeld: Aisthesis.

Faulstich, Werner (2002), *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink.

Gombrich, E.H. (1961), *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. New York: Phaidon Press.

Hergé (1998), *Tim und Stuppi: Das Geheimnis der Einhorn*. 16. Auflage. Hamburg: Carlsen.

Heine, Matthias (2011, Okt. 25), Der erste 3D-Film für denkende Menschen. *Welt*. Abgerufen von https://www.welt.de/kultur/kino/article13679465/Der-erste-3D-Film-fuer-dekende-Menschen.html. Abgerufen am 12.11.2021.

Hutcheon, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.

Kristeva, Julia (1978), *Die Revolution der poetischen Sprache.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Latour, Bruno (1998/2006), „Über technische Vermittlung: Philosophie, Soziologie und Genealogie“, in Andrea Belliger / David J. Krieger (Hrsg.), *Anthology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie.* Bielefeld: Transcript.

Latour, Bruno (2007), *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Liebrand, Claudia / Irmela Schneider (2002), *Medien in Medien*. Köln: DuMont Buchverlag.

Mahne, Nicole (2007), *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Monaco, James (1980), *Filmverstehen*. Hamburg: Rowohlt.

Müller, E. Jürgen (1998), „Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept Einige Reflexionen zu dessen Geschichte“, in Jörg Helbig (Hrsg.), *Intermedialität Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Schmidt, 31–40.

Murphy, Mekado (2011), „The Adventures of Spielberg: An Interview“, in *The New York Times*. 20.12.2011, Abgerufen von https://carpetbagger.blogs.nytimes.com/2011/12/20/ the-adventures of-spielberg-an-interview/. Abgerufen am 8.11.2021.

Prümm, Karl (1988), „Intermedialität und Multimedialität“, in Reiner Bohn, Eggo Müller, Rainer Ruppert (Hrsg.), *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin: Edition Sigma, 195–200.

Rajewsky, Irina. O. (2002), *Intermedialität*. Tübingen: Francke.

Schlegel, Friedrich (1797–1798), „Progressive Universalpoesie. Athenaeum-Fragment 116“, in Ders., *Schriften zur Kritischen Philosophie 1795–1805*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Spielberg, Steven (2011), *Die Abenteuer von Tim und Struppi. Das Geheimnis der Einhorn*. DVD. Germany: Sony Pictures Home Entertainment.

Schwickert, Martin (2011), „Tim ist immer zeitgemäß“, in *Der Tagesspiegel*. Abgerufen von https://www.tagesspiegel.de/kultur/steven-spielberg-tim-ist-immer-zeitgemaess/ 5607470. html%20. Abgerufen am 8.11.2021.

Wagner, Richard (1850), *Das Kunstwerk der Zukunft.* Leipzig: Wigand.

Wojcik, Paula / Stefan Matuschek / Sophie Picard / Monika Wolting, (2019), „Intermedialität und Transkulturalität oder: Klassiker popular (eine Einführung)“, in Wojcik et al. (Hrsg.). *Klassik als kulturelle Praxis: functional, intermedial, transkulturell*. Berlin: De Gruyter.

Wolf, Werner (1996), *Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs, „The String Quartet“*. Leiden: Brill.

Palermo Shooting: Wim Wenders' Variation zum Thema *Italienische Reise*

Francesca Tucci (Palermo)

S wie Sizilien
Um Goethe zu zitieren: „Palermo, 17. April 1787. Italien ohne Sizilien macht gar kein Bild in der Seele: Hier ist der Schlüssel zu allem!"

1. Photographie vs. Fotografie

Finn (Campino), der Hauptdarsteller von *Palermo Shooting* (2008), ist ein erfolgreicher Fotograf, der eines Tages um Haaresbreite dem Tod entrinnt. Nach dem beinah geschehenen Unfall wird er von einer merkwürdigen Sehnsucht überfallen, „eine Sehnsucht, dass ich was verändere. . . am besten alles" (Wenders 2008: Min. 20:31), und stellt fest, dass es nicht so weitergehen kann. Mit einer Kamera und einem Handy gewappnet, reist er nach Palermo, um zu sich selbst zu finden. In der sizilianischen Stadt angekommen, wird er von einer unheimlichen Gestalt (Dennis Hopper) verfolgt, die sich als der Tod entpuppt. Der Tod nämlich war es, der am Steuer des Wagens saß, mit dem Finn fast zusammengestoßen wäre und den er zufällig fotografiert hatte, als er wie immer mit halsbrecherischer Geschwindigkeit durch die Nacht fuhr und dabei mit seiner Panoramakamera spielte. In Palermo erwartet ihn aber nicht nur der Tod, sondern auch die Liebe, in Gestalt der Restauratorin Flavia (Giovanna Mezzogiorno). „PALERMO SHOOTING ist ein Film über einen, der sich nicht scheut, sich die Frage zu stellen, warum und wofür er lebt" (Wenders 2009: 14). Trotz seines Erfolgs und seines großen Selbstbewusstseins wird dem Publikum schnell klar, dass mit Finn etwas nicht stimmt: Er ist ein Mensch, der unter starkem Realitätsverlust leidet. Zum Teil ist seine „Krankheit" eine Nebenwirkung seines Jobs; es ist eigentlich eine Berufskrankheit, die ihn als Fotografen in der digitalen Ära heimsucht.

Um das komplizierte Themengeflecht, das Finns Geschichte durchzieht, zumindest teilweise zu verstehen, sollten wir einen Blick auf die Theorie der Bilder werfen, die Wim Wenders als Fotograf entwickelt. Wenders hat sich häufig und ausführlich zum dokumentarischen Potenzial der Fotografie

geäußert: Sie unterhalte eine besondere und privilegierte Beziehung mit der Wirklichkeit.[1] Mit der schnellen Entstehung der digitalen Technologien aber ist diese dokumentarische Fähigkeit der Fotografie verloren gegangen. Es handelt sich um ein heikles und aktuelles Thema, das dem Regisseur besonders am Herzen liegt. Ausgehend vom Wert der „traditionellen" Fotografie und dem Beharren auf ihrer Konkretheit, richtet Wenders die Aufmerksamkeit auf die zunehmende Abwesenheit von Realität, die den Akt des Fotografierens in der digitalen Ära charakterisiert; dabei drückt er auch ein gewisses Unbehagen aus über dieses Phänomen und seine Produkte, diese „Möchtegern-Wirklichkeiten" (Wenders 2015b: 239), die die Bilder in digitaler Form eigentlich sind. In den letzten Jahren sei in der Welt der Bilder jene „Begeisterung an der Wirklichkeit" (Wenders 2015b: 232) deutlich schwächer geworden, die am Anfang nach Wenders' Worten ein Hauptmerkmal der Fotografie war: „Die Photographie war von Anfang an objektivierbar" (Wenders 2015b: 231),[2] was als Gegensatz zur Malerei zu verstehen ist, die dem Reich der Subjektivität angehöre.

Wenn man den objektivierenden Wert der traditionellen Fotografie erkennt, wird sie zu einem Zeugnis der realen Existenz von allem, was das Bild reproduziert, einschließlich der Existenz des Fotografen, und zwar aufgrund einer bidirektionalen Bewegung, eines Rückschlags, der den Schattenriss der Seele des Fotografen im fotografischen Bild erblicken lässt (vgl. Wenders 1995: 11; siehe auch Wenders 2015a: 126). Laut Wenders bezieht sich das Bild immer auf eine bestimmte Realität. Aus einer solchen Annahme heraus wird das Bild als ein Auszug, als ein Teil dieser Realität wahrgenommen, die der Fotograf gesehen hat, an einem bestimmten Ort und zu einem genau definierten Zeitpunkt. Es ist der Beweis, dass etwas passiert ist.

Das Problem, so Wenders weiter, ist die drastische Relativierung, die das Prinzip der Realität selbst heutzutage erlitten hat. Der Gedanke einer unendlich reproduzierbaren Realität hat in der Tat ein übersteigertes Wachstum von „Varianten der Realität" erzeugt, von möglichen Realitäten, die glaubwürdig erscheinen, weil sie dargestellt werden können. Dies hat zur Folge, dass jegliche Reproduktion der Realität, vor allem die fotografische, auf einen selbstreferenziellen Akt reduziert wird. Die Möglichkeit, das Bild unendlich zu verändern, es in seiner tiefen Struktur in minimale Teilchen zu zerlegen, die sich dann willkürlich wieder zusammenbasteln lassen, macht die Realität manipulierbar und bewirkt, dass, „da es kein Original mehr gibt, es auch keinen Beleg mehr für die Wahrheit [gibt]" (Wenders 1992: 118). In der digitalen Fotografie bedeutet die Abwesenheit eines Negativs, eines einzelnen

1 Zum Niedergang des Wortes „wahr", „authentisch" und „real" vgl. Wenders (2015a: 176).
2 Anders als für die analoge Fotografie, bei der Wenders die Schreibweise mit „Ph" benutzt, wählt er für die digitale den Buchstaben „F".

Originals, aus dem eine oder mehrere Kopien erstellt werden können, die Reduktion jedes einzelnen Bildes auf seinen Klon. Demzufolge vertieft sich die Diskrepanz zwischen „Realität" und „Realität aus zweiter Hand" weiter und weiter, mit dem Ergebnis, dass „ein Photo nichts mehr [beweist], außer sich selbst" (Wenders 2015b: 232). Laut Wenders ist eine solche Veränderung in der Lage, der Fotografie ihre tiefste Bedeutung zu entziehen. Das Ausmaß der Veränderung ist so groß, dass man sich sogar einen neuen Begriff einfallen lassen muss, um sie zu benennen: „*Wenn* ein Photo nicht mehr von etwas anderem erzählt, aus dem Reich der Wahrheit, sondern nur bevorzugt von sich selbst berichtet, wenn es sich nicht mehr mit dem abgeben will, was es gibt, dann sind wir am Ende des Photographierens angelangt" (Wenders 2015b: 232)[3]. Mit Bedauern stellt Wenders fest, dass die Realität selbst in der digitalen Fotografie nur noch als beliebig verfügbares „Material" und als im Grunde willkürliche Realität übrigbleibt. Die Existenz eines bestimmten Objekts, einer bestimmten Person oder Situation, die Realität an sich, ist nicht mehr die Voraussetzung des fotografischen Aktes, sondern eine Art „notwendige[s] Übel" (Wenders 2015b: 237). Paradigmatisch in dieser Hinsicht ist eine der ersten Szenen des Films *Palermo Shooting,* in der eine Truppe von Informatikern wie moderne Demiurgen Himmel und Wolken nachbildet, um einige Fotos nach dem Geschmack und den Bedürfnissen des Protagonisten Finn Gilbert zu retuschieren:

> INFORMATIKER: „Hier vorne haben wir links und rechts ein paar Bürogebäude hingestellt, um das ein bisschen zu verdichten. Hier hinten, die haben wir ein paar Stockwerke hochgezogen. . . So, dieses auch. Und der ganze Horizont ist jetzt viel weiter und vielschichtiger geworden. . . Wir haben uns schon mal ein paar Himmel ausgesucht". FINN: „Nee, mit dem Himmel habe ich was anderes vor. . . Da muss irgendwie die Zeit mit ins Spiel kommen. . . Wir setzen den Sonnenaufgang aus der ersten Serie hier links ein, die Wolken aus dem Arizona-Panorama in die Mitte, und rechts den Sunset, den wir uns damals aufbewahrt haben. . .". INFORMATIKER: „Den aus West-Australien?" FINN: „Ja, den. Genau. . . Ah, dann aber die ganzen Details nachvollziehen, ja?. . . An der Balkonverglasung muss sich die Morgensonne spiegeln, und im Swimmingpool auf dem Dach der Wolkenhimmel". (Wenders 2008: Min. 04:17–05:13)

Die neuen Technologien haben auch das Spektrum möglicher Aktionen gegen eine gescheiterte Fotografie tiefgreifend verändert, behauptet Wenders. In der Vergangenheit, in der Welt der analogen Fotografie, war die einzig mögliche Wahl beim Anblick eines schlechten Fotos, es beiseitezulegen oder es zu zerstören (in beiden Fällen die physische Ausschaltung eines konkreten Objekts);

3 Von „Postfotografie" spricht Ritchin (2008: 6–15). Der Kritiker verwendet diesen Begriff zur Bezeichnung der neuen bzw. digitalen Fotografie.

hingegen kann das von der digitalen Fotografie produzierte Bild, ein Bild ohne das Negativ, jetzt einfach gelöscht werden, ohne eine Spur zu hinterlassen. Das ist es, was Wenders meint, wenn er sich auf den Verlust von Konsistenz jedes Wirklichkeitsprinzips in der Bilderwelt bezieht: Das Bild wird gelöscht, auf Englisch „deleted“, erklärt Wenders, und schlägt vor, diesem Wort die Bedeutung von „not happened“ zu verleihen, um das nihilistische Potenzial eines der beunruhigendsten Aspekte der digitalen Fotografie zu unterstreichen. Es ist eine Art Subtraktion, eine Art Existenzraub auch gegenüber der Person, die fotografiert hat oder fotografiert wurde: „im Deleten machen wir uns auch selbst ungeschehen, löschen spurlos dieses Stück Zeit unseres Lebens, das sich in jenes nun inexistente Photo investieren wollte“ (Wenders 2015b: 235).

Aber zurück zum Film *Palermo Shooting*, und zu seinem Protagonisten Finn. Dieser Film war Objekt einer wenig schmeichelhaften Kritik, wahrscheinlich auch wegen eines Übermaßes an Theorie, was die Fotografie und ihre Transformationen in den letzten zwanzig Jahren anbelangt, wobei die Geschichte der Fotografie im Allgemeinen und eines modernen Fotografen im Besonderen als beispielhaft für eine Art Paradigmenwechsel innerhalb der sogenannten Bildgesellschaft betrachtet werden können. Der ganze Film konzentriert sich in der Tat auf die Auseinandersetzung zwischen analoger und digitaler Fotografie und auf die tiefgreifenden Veränderungen in der individuellen Wahrnehmung der Realität, die die neuen Medien mit sich gebracht haben.

2. *Auf der Suche nach der verlorenen Realität*

„Hinter der Oberfläche ist nichts. Die Dinge sind nur Oberfläche“, sagt Finn am Anfang des Films, und die Geschichte, die Wenders uns von dieser Warte aus erzählt, ist eine Art Bildungsreise des Fotografen auf der Suche nach jener Konkretheit, die der Realität ganz und gar abhandengekommen ist, sowie zugleich ein Versuch, den dokumentarischen Wert der Fotografie, ihre Verlässlichkeit als in den Fakten vorhandene Zeugin und damit ihr heuristisches Potenzial zurückzugewinnen.[4] Finn entdeckt in seiner Kamera ein Mittel zur Untersuchung der Realität und erteilt in gewissem Sinne der digitalen Fotografie und allem, was sie repräsentiert, eine Absage – im Namen einer Rückkehr zum Analogen. In der recht banalen Symbolik, die dem Film zugrunde liegt, sollte Finns Geschichte eine Zurückweisung des Uneigentlichen zugunsten des Authentischen darstellen.

4 Smargiassi (2009: 45) spricht in Beziehung auf die digitale Art des Fotografierens von der „crisi dell’implacabile testimone“.

Als Kunst- und Modefotograf ist Finn der Inbegriff des Fotografen in Zeiten der digitalen Fotografie. Das fotografische Bild im digitalen Zeitalter ist das Ergebnis einer geschickten Decoupage, in der „die Wirklichkeit eben nur noch Material ist“ (Wenders 2015b: 238). Es ist eine Realität, die mit Hilfe moderner Montagetechniken am Bildschirm eines Computers oder am Display eines Smartphones entsteht, eine Realität, die sich in keiner Weise mehr auf die – tatsächliche oder hypothetische – Suche nach Objektivität bezieht, die die Geburt der Fotografie gekennzeichnet hatte. Die digitale Welt geht also in jene Welt der subjektiven Realität über, in der die Fotografie bei ihrem Entstehen die Malerei abgeschafft hatte (vgl. Wenders 2015b: 240), und entzieht der Fotografie ihren Wert als Beweis, Zeugnis, Auszug aus der Wirklichkeit.

Der surreale Dialog zwischen Finn und dem Tod in den letzten Szenen des Films konzentriert sich ganz auf diese Themen:

> TOD: „Der Tod bei der Arbeit, ja, genau das ist es, man sollte die meisten Fotos so nennen… der Tod bei der Arbeit… Eingefangenes Leben. Eine einzigartige Idee das Negativ, die Kehrseite des Lebens, die Kehrseite des Lichts…“ FINN: „Aber das gibt es inzwischen kaum noch… Die Methode von heute nennt sich Digital.“ TOD: „Das ist genau der springende Punkt… Seitdem muss man sich nicht mehr auf das verlassen, was da ist, und das führt euch geradezu zur Manipulation… Alles wird damit beliebig, zufällig, chaotisch, austauschbar… Du verlierst das Eigentliche… Und das hast du in deinem Leben oft verloren. Du fürchtest dich vor der Welt da draußen. Vor echtem Licht, vor wirklicher Dunkelheit. Aber du übersiehst es einfach. Du willst alles lieber ausschmücken. Schlimmer noch… Willst alles neu erschaffen. Das ist die Angst vor dem Tod, die Angst vor dem Leben ist die Angst vor dem Tod“. (Wenders 2008: Min. 1:29:00)

Finns Schuld oder der Fehler, den er begangen hat, so erklärt der Tod, ist ein Akt der Hybris, der eines Helden der klassischen Tragödie würdig ist: „Du willst alles lieber ausschmücken. Schlimmer noch… Willst alles neu erschaffen.“ (Wenders 2008: Min. 1:34:00) Finns Angst, das Eigentliche zu verlieren, um mit den Worten des Todes zu sprechen, die Sorge über eine gestörte Wahrnehmung des realen Lebens, das Schrecken erregende Gefühl, „aus der Wirklichkeit hinauszugleiten“ (Wenders 2015b: 242) – all das gehört auch dem Regisseur Wenders und hängt in seiner Rekonstruktion mit einem traumatischen Ereignis in seinem Leben zusammen. Von dort stammt Wenders’ Wertschätzung des „Ansehens“ als ursprüngliche fotografische Haltung, das erworbene Bewusstsein, dass die Fotografie eine Art „Verteidigung der Realität gegen den Ansturm des Virtuellen“ (Wenders 2015b: 245) sei.

3. *Die Reise nach Palermo: Bildungsreise oder falsche Bewegung?*

Genau wie damals Wenders ist auch Finn ein junger Mann, Fotograf von Beruf, der den Zugang zur Realität verloren hat. Er ist im Grunde ein Künstler in einer beruflichen und existenziellen Krise (vgl. Nitsche 2015: 129). Eines Tages entscheidet er sich, seine Stadt zu verlassen und nach Italien zu reisen. Diese Entscheidung fällt so unvermittelt, dass man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, es handele sich um eine Flucht. „Wenn der Deutsche gefühlig wird, vergreift er sich an Italien", meint Suchsland (2008) in seiner überaus kritischen Rezension von *Palermo Shooting* (vgl. Nitsche 2015: 127–152; Nitsche 2018: 75–91) Tatsächlich befindet sich Finn in guter Gesellschaft, und die Anspielungen sowohl auf die literarische als auch auf die filmische Tradition häufen sich in erheblich verdichteter Form im Laufe des Films. Genau wie Gustav von Aschenbach in Thomas Manns *Tod in Venedig* an den Rand der Erschöpfung geraten, trifft Finn die Entscheidung zu seiner Reise nach Italien unmittelbar nach der Begegnung mit einer gespenstischen Figur; nicht anders als Goethe versteht Finn bzw. Wenders „den Aufbruch nach Italien als Flucht, als ein notwendiges Desertieren, um zur Kunst [. . .], damit aber auch zu sich selbst zurückzufinden" (Miller 2002: 45). Anders als Goethe erreicht Finn Palermo freilich mit dem Flugzeug statt mit dem Schiff, aber ein Schiff gibt es auch in *Palermo Shooting*: Beim Anblick eines Schiffes auf dem Rhein, das auf seinem Kiel die Aufschrift *Panormos* trägt, beschließt Finn, in die Stadt aufzubrechen, die „tutto porto" (sic!), „Mutter aller Häfen", heißt. Genau wie Goethe sieht Finn ganz deutlich bei seiner Ankunft, „gegen Mittag", „die westliche Küste vom Lilybäischen Vorgebirge bis Capo Gallo [. . .], bei heiterem Wetter und hell scheinender Sonne" (Goethe 1998: 227), obwohl das Ganze vom Flugzeugfenster aus, aus einer etwas höheren Perspektive, betrachtet wird.

Die Reise nach Palermo zeigt von Anfang an Züge einer typischen Bildungsreise. Der Anstoß zum Aufbruch kommt unter anderem auch durch die Aufforderung von Milla Jovovich, dem bekannten Model, das sich selbst im Film spielt. Die hochschwangere Milla ist unzufrieden mit Finns Fotoshooting, das sie als zwar technisch perfekt, aber übertrieben und künstlich bezeichnet, und bittet Finn um ein weiteres Shooting, wenn möglich an einem Ort, der authentischer wirkt als die Kulisse des Studios. Die Reise stellt sich also als Suche nach dem wahren Sinn der Kunst und des Lebens dar, die Initiationsreise eines Helden, der sich selbst verloren hat: „ein Scheißgefühl, wenn alles aus dem Leim geht" (Wenders 2008: Min. 38:14:00), stellt Finn unmittelbar nach seiner Ankunft in Palermo fest. Bekanntlich ist das Reisen seit jeher ein Hauptthema im Werk Wenders', ein Thema, das sowohl ein literarisches als auch ein existenzielles Motiv einschließt. Wenders selbst hat übrigens behauptet, dass der Entwicklungsroman als Gattung in der filmischen Produktion

immer noch lebendig und wirksam ist. Wie ein perfekter Held eines Bildungsromans trifft Finn während seiner Wege durch die Stadt auf eine Reihe von Helferinnen, die ihm den Weg zeigen. Er begegnet zum Beispiel (der wirklichen) Letizia Battaglia, der berühmten sizilianischen Fotografin und Fotoreporterin, die mit ihren Bildern die Verbrechen der Mafia sichtbar gemacht hat, und der schönen Flavia, in die er sich verliebt. Sowohl Letizia Battaglia als auch Flavia zeugen von einer völlig anderen Art, mit Bildern umzugehen, als Finn sie an den Tag legt. Die Bilder von Battaglia sind der Inbegriff des dokumentarischen Potenzials der Fotografie, Auszüge einer Realität, die nicht vergessen werden darf. Flavia hingegen arbeitet als Restauratorin. Ihre Aufgabe – und damit steht sie in vollkommenem Gegensatz zu Finn – ist es, die übrig gebliebenen Bilder zu interpretieren: Sie arbeitet gerade an der Restaurierung des Wandgemäldes *Triumph des Todes* im Palazzo Abatellis und versucht, den gemalten Szenen ihre ursprüngliche Form und Pracht zurückzugeben. In einem Zustand zwischen Traum und Wachen hilft Flavia Finn in seinem Kampf gegen den Tod. Dabei handelt es sich um ein mit Hilfe von unsichtbaren Pfeilen und fotografischen „Schüssen" geführtes Spiel mit markanten Anspielungen auf Ingmar Bergmanns *Das Siebte Siegel*. Sie hört ihm zu und vertraut ihm, weil sie weiß, dass die Dinge nicht nur Oberfläche sind und dass das, was man nicht sieht, und hinter den Dingen verborgen ist, eben das ist, was wirklich existiert.

„Io sono perduto" (Wenders 2008: Min. 49:44:00), vertraut Finn Letizia Battaglia während ihrer zufälligen Begegnung an. Erschöpft von einem ständigen Gefühl der Abwesenheit, weiß Finn nicht mehr, wie der Übergang zur Realität wiederzufinden sei: „Wie merkt man, dass man tot ist? Wenn man nicht mehr träumt, oder wenn man nur noch träumt?" (Wenders 2008: Min. 50:00:00), hatte sich Finn ganz am Anfang der Geschichte gefragt. Eine Antwort auf diese Frage findet er im Laufe der Ereignisse nicht, was aber er dem Anschein nach wiedergewinnt, ist die Fähigkeit des Ansehens; in der Nähe von Battaglia ist er wieder in der Lage, die Realität zu ehren, die Schönheit der Realität zu entdecken: „Non è bellissimo. . . quella montagna?!" (Wenders 2008: Min. 20:50:00), sagt er angesichts des Berges, der die Grenzen der Conca d'Oro markiert. Aber kaum, dass er sie gewonnen hat, verliert er diese Fähigkeit auch schon wieder, und in Finns Wahrnehmung weicht die Natur schnell noch einmal den Bildern der Kunst. „Man sah keine Natur mehr, sondern nur Bilder, wie sie der künstliche Maler durch Lasieren auseinander gestuft hatte" (Goethe 1998: 240–241), bemerkte Goethe kurz nach seiner Ankunft in Palermo; das gleiche Schicksal ereilt auch Finn. Unmittelbar nach der Auseinandersetzung mit Battaglia trifft er auf Flavia, die gerade bei der Arbeit am Fresko ist: Von nun an sind es die Szenen aus diesem Fresko, die in den Vordergrund treten. Wie in einem Traum wandelt Finn durch die Stadt, auf der Suche nach dem Tod, der mittlerweile immer deutlicher die

Züge des Schrecken einflößenden Reiters auf dem Fresko annimmt. Zweimal stehen sich die beiden am Hafen gegenüber, dann schießt der Tod seine Pfeile ab. Beim ersten Mal wird die Kamera getroffen, dann Finn selbst, der daraufhin ins Wasser fällt. Während Finn zwischen Leben und Tod schwebt, bleibt auf dem Grund des Meeres die Einstellung auf seiner Fotokamera und auf einer Schreibmaschine stehen, vermutlich eine Anspielung auf die Arbeit von Wenders selbst und auf seine chronische Unentschlossenheit zwischen Bildern und Erzählung.

4. Geschichten als „Gottesersatz“

Trotz der Spannung überzeugte dieser Film weder die Kritiker noch das Publikum. Zu den vielen Einwänden gehören die Inkonsistenz der Dialoge, die Unglaubwürdigkeit der Handlung, Wenders’ mangelnde Fähigkeit, die Stadt Palermo zu verstehen. Ausgehend von diesem letzten Punkt könnte man sich fragen, wie sehr Wenders wirklich daran interessiert war, die Realität Palermos zu erzählen und vor allem, wie sehr sein Protagonist mit all seinen Eigenheiten in der Lage war, sie wahrzunehmen.

Man hat von einer Wandlung im Empfindungsvermögen Finns gesprochen (vgl. Nitsche 2015: 131), die es ihm erlaubt, am Ende seiner Abenteuer in die Realität zurückzukommen. Ob diese Wandlung tatsächlich stattgefunden hat, bleibt aber dahingestellt. „Guck mich nicht so vielsagend an, Maler. Dich hat kein Pfeil getroffen, Junge. Was du gemalt hast, habe ich erlebt“ (Wenders 2008: Min. 1:11:08), sagt Finn zu dem Maler des anonym gebliebenen Freskos, dem „clever[en] Bursche“ (Wenders 2008: Min. 1:11:08), der sich selbst porträtiert hat, mit dem Pinsel in der Hand und als Teil der Menge, die den Ritt des Todes beobachtet. Hat Finn das ganze Abenteuer wirklich erlebt, oder hat er einfach nur davon geträumt, von Anfang an gefangen in seinen virtuellen Bildern, die sich wegen ihrer Willkürlichkeit nicht mehr von denjenigen der Malerei unterscheiden lassen? Wie im Fall des wiederauferstandenen Wilhelm Meister in einem anderen berühmten Wenders-Film machte auch Finn vielleicht nur eine *Falsche Bewegung* (Wenders 1975). Genau wie Goethe sieht auch Finn „nur Bilder“, und zwar die zwei Bilder, die für Wenders als Ursprung der ganzen Geschichte gelten:

> Unweit unserer (temporären) Wohnung in der Altstadt von Palermo [erzählt Wenders] liegt das Museum Abatellis. Da bin ich eines Tages nichtsahnend hineingegangen, als ich noch dabei war, die Stadt zu erforschen und gleichzeitig die erste Version meines Drehbuchs zu schreiben. Und so stand ich plötzlich vor dem riesigen, die ganze Wand eines Saales ausfüllenden Fresko „Il Trionfo della Morte“! Ich war nicht im Geringsten darauf vorbereitet, dass da die Grundlage

> meiner Geschichte vor mir ausgebreitet liegen würde: Die bildbeherrschende apokalyptische Figur des Todes, der mit seinen Pfeilen seine Opfer erlegt. Der (unbekannte) Maler des Wandbildes, der sich in einer Ecke selbst verewigt hat. Und schließlich war mit diesem außerordentlichen Fund in Palermo auch gleich schon der Beruf von Flavia definiert, nämlich als Restauratorin eben dieses Freskos (Wenders 2009). [Abbildung 1]



Abbildung 1 *Il trionfo della Morte*, Palazzo Abatellis Palermo

Wenn die Entdeckung des Freskos Flavias Beruf bedingt, so spielt ein weiteres Bild bei der Erfindung der Figur der jungen Restauratorin eine entscheidende Rolle, und zwar die *Verkündigung* von Antonello da Messina. Wenders beschrieb den Eindruck, den er beim Anschauen dieses Gemäldes bekam, ausführlich: „Von dem Ausdruck dieser jungen Frau war ich sehr beeindruckt, und so war meine erste (und einzige) Casting-Idee für Flavia, eine Schauspielerin zu finden, die etwas mit diesem Bild gemein hätte [. . .]. Diesmal wollte ich eben eine Frau finden, die das Geheimnisvolle dieses Ölbildes widerspiegeln könnte“ (Wenders 2009, [Abbildung 2]). Insofern könnte man die Handlung von *Palermo Shooting* als eine Art Ekphrasis verstehen, die sich aus der Belebung und Beschreibung dieser Bilder entwickelt. Wenders hat übrigens nie einen Hehl aus

der Faszination gemacht, die Bilder auf ihn ausüben: „Bilder haben mich stets allerdings mehr interessiert, und dass sie – kaum zusammengestellt – schon eine Geschichte erzählen wollen, ist für mich bis heute ein Problem“ (Wenders 1988: 69–70)[5], behauptete er vor einigen Jahren in einem Vortrag für ein Kolloquium über Erzähltechniken. Geschichten sind laut Wenders unzuverlässig, sie manipulieren die Welt, sie „sind, latent, viel mehr fähig zur Lüge“ (Wenders 1992: 60–61) als die Bilder es tun. Aber Geschichten bleibe auch für einen Bild-Verehrer ein notwendiges Übel: Sie sind „Gottesersatz“ und „geben den Leuten das Gefühl, dass es einen Sinn gibt, dass es eine letzte Ordnung und Reihenfolge hinter der unglaublichen Verwirrung aller Erscheinungen verbirgt, die sie umgeben. Diese Ordnung wünschen sich die Menschen mehr als alles andere“ (Wenders 1988: 71). Als Ekphrasis oder als Parodie kodierter Gattungen der literarischen Tradition hat der Regisseur Wenders es wieder einmal nicht übers Herz gebracht, seinem Publikum die wohltuende Möglichkeit zu verwehren, Schutz und Geborgenheit in einer Geschichte zu finden. Mit *Palermo Shooting* schlüpfte der Geschichtenverweigerer (vgl. Glasenapp 2018) Wim Wenders einmal mehr in die Rolle des Geschichtenerzählers, um uns noch eine Geschichte zu gönnen; vielleicht zu intellektuell, abschweifend, kitschig, aber immerhin eine Geschichte, und als solche eine Art von „Gottesersatz“.



Abbildung 2 Antonello da Messina, *Annunciata* (1475–1476)

5 „Es ist etwas, das sich nicht vermeiden lässt: Sobald man zwei Bilder zusammenfügt, wenn man einfach zwei Bilder aneinanderhängt, das hat zur Folge, dass eine Geschichte beginnt“, behauptete Wim Wenders (Bentivoglio–Wenders 2015: 18) vor einigen Jahren in einem Interview mit Leonetta Bentivoglio.

Bibliografie

Antonaccia, Luca (1994), *Il Viaggio nel cinema di Wim Wenders*. Bari: Dedalo.

Bentivoglio, Leonetta / Wim Wenders (2015[2]), „Vorwort" zu Wim Wenders, *„Una volta"*, ins Italienische übersetzt von Ornella Zaggia. Roma: Contrasto.

Canadè, Alessandro (1993), „Della vita e della morte: Palermo Shooting", in *Fata Morgana*, n. 8, 249–254.

Cometa, Michele (2017), *Il trionfo della morte di Palermo. Un'allegoria della modernità*. Macerata: Quodlibet.

De Bonis, Maurizio G. (2013), „Otto racconti fotografici per otto film", in Maurizio G. De Bonis, *La vertigine dello sguardo. La fotografia nel cinema, tra narrazione e filosofia dell'immagine*. Roma: Postcart, 103–122.

Galli, Matteo (2015), *Il sogno e il tempo. Due saggi su Wenders*. Milano: Mimesis.

Glasenapp, Jörn (2018), „Vom Geschichtenverweigerer, der bisweilen Geschichten erzählt, zum Geschichtenerzähler, der bisweilen Geschichten verweigert. Wim Wenders und seine Spielfilme", in *Wim Wenders, Film-Konzepte*, 50 (2018), n. 4, hrsg. von Jörg Glasenapp, 3–16.

Goethe, Johann Wolfgang (1998), *Italienische Reise*, in J. W. Goethe, *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz. Kommentiert von Herbert von Einem. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, Bd. 11.

Guarrasi, Vincenzo (2018), „Palermo Shooting. Geografie di spazi diabolici", in *Metabolismo e spazio simbolico: paradigmi mediali della Sicilia contemporanea*, hrsg. von Sieglinde Borvitz. Nocera Inferiore: Orthotes editrice (ebook), 33–43.

Miller, Norbert (2002), *Der Wanderer. Goethe in Italien*. München, Wien: Hanser.

Nitsche, Jessica (2015), „The fear of life is the fear of death. Die Konstellation von Tod, Fotografie und Film in Wim Wenders' Palermo Shooting", in *Mit dem Tod tanzen. Tod und Totentanzen im Film*, hrsg. von Jessica Nitsche. Berlin: Neofelis Verlag, 127–152.

Nitsche, Jessica (2018), „Bilder die die Welt bedeuten. Wim Wenders' Figuren der Fotografie im Film", in *Wim Wenders*, *Film-Konzepte*, 50 (2018), n. 4, hrsg. von Jörg Glasenapp, 75–91.

Ritchin, Fred (2008), *After Photography*. New York: W. W. Norton &Company.

Smargiassi, Michele (2009), *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*. Roma: Contrasto.

Suchsland, Rüdiger (2008), „Gymnasiastenpoesie in Palermo. Ein künstlerischer Offenbarungseid", in *Artechock*, https://www.artechock.de/film/text/kritik/p/pashoo.htm.

Wenders, Wim (1975), *Falsche Bewegung.*

Wenders, Wim (1988), *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.

Wenders, Wim (1992), *Der Akt des Sehens. Texte und Gespräche*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.

Wenders, Wim (1995), *Einmal: Bilder und Geschichten*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.

Wenders, Wim (2008), *Palermo Shooting.*

Wenders, Wim (2009), *Palermo Shooting A bis Z*, PDF-Datei mit Hintergrundinformation rund um Palermo Shooting, zusammengestellt und verfasst von Wim Wenders, in *Palermo Shooting*. 2 Disc Special-Edition.

Wenders, Wim (2015a), *Die Pixel des Paul Cézanne und andere Blicke auf Künstler*: Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.

Wenders, Wim (2015b), *4 Real and True 2*, hrsg. von Beat Wismer / Wim Wenders. Düsseldorf, Museum Kunstpalast.

Intermedialität als Konzept deutscher Autorenfilmer am Beispiel von Alexander Kluges *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital*

Barbara von der Lühe (Berlin)

1. Einleitung: Zum Begriff der Intermedialität

Bereits 1966 beschrieb der Fluxuskünstler Dick Higgins (1938–1998) mit dem Begriff *Intermedia* die künstlerische Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Medien, Kunst und Popkultur und die Verschmelzung bisheriger Kunstformen mittels Medien, die zuvor nicht als Kunstform galten (Higgins 1966). In die literaturwissenschaftliche Forschung führte Aage A. Hansen-Löve 1983 den Begriff als „intermediale Beziehung zwischen Gattungen (bzw. Einzeltexten) verschiedener Kunstformen" ein (Hansen-Löve 1983: 291). Gerhard Bechtold bezeichnete – ebenfalls im Jahr 1983 – „die Vermischung der verschiedenen medialen Ausdrucksweisen, die Mischung unterschiedlicher semiotischer Teilsysteme" als „ein allgemeines kulturelles Phänomen der gegenwärtigen historischen Zeitstelle" (Bechtold 1983: 212). In „der Verwendung multimedialer Aussageweisen" und der Aufhebung der Grenzen zwischen verschiedenen Medien sah Bechthold die Möglichkeit einer umfassenden Aktivierung aller Sinne mit dem Ziel einer umfassenderen Kommunikation und einer „vielfältigere[n], mehrdimensionale[n] Aneignung von und Verständigung über Wirklichkeit" (Bechtold 1983: 213). In der Tradition dieser „subversiven Textproduktion" mit Wurzeln in den 1920er Jahren stehe auch Alexander Kluge (Bechtold 1983: 216). Gabriele Rippl definierte 2017 mit dem „Begriff ‚Intermedialität' Beziehungen zwischen verschiedenen Medien, beispielsweise die zwischen Texten und (statischen und beweglichen, analogen und digitalen) Bildern oder zwischen Texten und Musik" (Rippl 2017: 139); diesem Konzept entsprechend sind „Literatur, Zeitungen, Oper, Popmusik, Malerei, Film, Comics und Videokunst [. . .] gleichberechtigte mediale Phänomene, deren Allianzen und Konkurrenzen die Intermedialitätsforschung in ihren jeweiligen kulturhistorischen Konstellationen analysiert" werden (Rippl 2017: 140). Der Diskurs über „Intermedialität" ist aktueller denn je. Ein Desiderat der Forschung sind intermediale Konzepte deutschsprachiger Autorenfilmer*innen, obwohl die Entwicklung und Kombination unterschiedlicher Medien und experimenteller Kunstformen seit Anfang der 1960er Jahre auch im Bereich des Neuen Deutschen Films erprobt wurde

(Lühe 2020), insbesondere von Alexander Kluge, einem der prominentesten deutschsprachigen Autorenfilmer. Dieser Beitrag[1] fokussiert sich daher auf Alexander Kluges Werk *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital* (2008), da es in seiner Komplexität nicht nur das intermediale Konzept Kluges, sondern auch der deutschen Autorenfilmer sowohl theoretisch als auch praktisch exemplarisch verwirklicht.

2. Alexander Kluge

Alexander Kluge, geboren 1932 in Halberstadt, studierte ab 1950 Jura, Geschichte und Kirchenmusik in Freiburg im Breisgau, Marburg und Frankfurt am Main, wo er 1956 zum Dr. jur. promovierte. Seinen Beruf als Anwalt übte er nur einige Jahre aus und wandte sich bald ganz dem schriftstellerischen Schaffen und als Regisseur, Fernsehproduzent und Drehbuchautor dem Film zu. Kluges Filmproduktion besteht aus 14 abendfüllenden Filmen, die von 1966 bis 1985 entstanden, und über 30 Dokumentar- und Kurzfilmen; zu seinem neuesten Werk, dem experimentellen Spielfilm *Orphea* (2020), schrieb er gemeinsam mit Khavn De La Cruz (*1973) das Drehbuch, mit dem er auch zusammen Regie führte. Kluge zählt zu den bedeutendsten Protagonisten des Neuen Deutschen Films, die in der Kritik am Umgang mit der NS-Vergangenheit in der Bundesrepublik und am westdeutschen Nachkriegsfilm einen gemeinsamen Nenner fanden (Lühe 2019). 1961 entstand in Zusammenarbeit mit Ulrich Schamoni Kluges erster Kurzfilm mit dem Titel *Brutalität in Stein* über das Nürnberger Parteitagsgelände, der im Februar 1961 auf den Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen uraufgeführt und mit dem ersten Preis der Stadt Oberhausen ausgezeichnet wurde. 1962 gehörte Kluge zu den 26 Unterzeichnern des *Oberhausener Manifests*, welche die Erneuerung der westdeutschen Filmproduktion proklamierten, mit dem Ziel, Filme neuen Stils und mit aktuellen Inhalten zu schaffen, frei von den Konventionen des bundesdeutschen Kinos. Bereits seit Anfang der 1960er Jahre beschäftigt sich Kluge in seinen Dokumentar- und Spielfilmen intensiv mit essayistischen Formen, wobei die Grenzen zwischen beiden Genres oft verwischen, etwa in

1 Dieser Text ist eine überarbeitete, aktualisierte und thematisch neu fokussierte Fassung meines Beitrages *Essay transmedial. Alexander Kluges Film „Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx –Eisenstein – Das Kapital“ aus medienwissenschaftlicher Sicht*, in Fluck, Hans-R. / Zhu, Jinhua (Hrsg.), *Vielfalt und Interkulturalität der internationalen Germanistik. Festgabe für Siegfried Grosse zum 90. Geburtstag.* Tübingen: Stauffenburg, 2014, 315–328.

seinem erstem Spielfilm *Abschied von gestern* (1966), mit dem er 1966 den *Silbernen Löwen* bei den Filmfestspielen von Venedig gewann, sowie in den Filmen *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* (1974) und *Die Patriotin* (1976). Seit 1988 widmet sich Kluge der Produktion von Fernsehmagazinen,[2] „die Methoden des Autorenkinos, das Montageprinzip, das Mischen von Dokumentarischem und Fiktionalem bleiben dieselben" (Kluge Webseite / *Der Filmemacher*). Das gilt auch für Kluges literarisches Werk, darunter *Chronik der Gefühle* (Kluge 2000), *Die Lücke, die der Teufel läßt* (Kluge 2003), *Tür an Tür mit einem anderen Leben* (Kluge 2006) und *Geschichten vom Kino* (Kluge 2007), *Die Kunst, Unterschiede zu machen (Bibliothek der Lebenskunst)* (Kluge 2016) und *Das Buch der Kommentare* (Kluge 2022). Kluges filmtheoretische Schriften hatten entscheidenden Einfluss auf das Autorenkino und den Neuen Deutschen Film. Zusammen mit dem Soziologen Oskar Negt (*1934) verfasste Kluge mehrere Publikationen über historische und soziologische Themen, darunter 1981 den Band *Geschichte und Eigensinn* (Kluge / Negt 1981), eine Collage aus Fragmenten und Assoziationen über die Geschichte der Arbeit und der Arbeiterbewegung. Kluge betrachtet *Geschichte und Eigensinn* als sein theoretisches Hauptwerk, „eine Fortsetzung der Kritischen Theorie mit dekonstruktivem Charakter" (Kluge: Literarischer Autor). Alexander Kluges Schaffen bezieht sich zum einen auf die Schriften von Karl Marx, wobei ihn „in den Texten von Marx nicht so sehr die Beschreibung der äußeren Ökonomie und ihrer „Gesetze", sondern vor allem der Kapitalismus in uns" (Kluge Essay 2008: 6) interessiert. Zum anderen ist Kluges Schaffen von Autoren der Frankfurter Schule motiviert. Dies hat einen biographischen Hintergrund, denn Kluge absolvierte sein juristisches Referendariat am Institut für Sozialforschung in Frankfurt am Main. Theodor W. Adorno (1903–1969), der den Essay als bevorzugte Form seiner Ideologiekritik nutzte, wurde Kluges Mentor. So ist Alexander Kluge nicht nur einer der bedeutenden Exponenten des deutschsprachigen Essayfilms, sondern selbst ein Meister des Essays. Kluges Kritik am herkömmlichen Kino und an der Kulturindustrie generell (vgl. Kluge / Negt 1972) ist vor dem Hintergrund der Kritik der Frankfurter Schule an der Kultur im Kapitalismus zu verstehen (vgl. Habermas 1962, Horkheimer / Adorno 1947).

2 1987 gründete Alexander Kluge die dctp (Development Company for Television Program). In „Fensterprogrammen" des deutschen und Schweizer Privatfernsehens wurden Alexander Kluges Magazine gezeigt, unter anderem: *10 vor 11* (RTL, 1988–2018), *News & Stories* (Sat. 1, 1988–2017). Viele Sendungen sind online abrufbar: dctp.tv, https://www.dctp.tv/

3. Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital

3.1 Essayfilme – Prototypen der Intermedialität in audiovisuellen Medien

Kluges Buch *Geschichte und Eigensinn* steht inhaltlich und strukturell in engem Konnex zu seinem Film *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital*, Kluges 580 Minuten langen Opus magnum, welches auf drei DVDs im Suhrkamp Verlag erschien (Kluge 2008). Der Film enthält insgesamt 55 Beiträge und hat drei Teile: I. *Marx und Eisenstein im gleichen Haus*; II. *Alle Dinge sind verzauberte Menschen*, III. *Paradoxe der Tauschgesellschaft*. Es handelt sich um die Montage einer Vielzahl sehr unterschiedlicher Bild- und Ton-Materialien, die, über Hyperlinks vernetzt, um zwei Themenbereiche kreisen: Das Konzept zu einem Film über Karl Marx' *Kapital*, mit dem sich der Regisseur Sergej Eisenstein (1998–1948) von 1927 bis 1929 beschäftigte, und der erste Band des *Kapital* von Karl Marx: „Wir können uns wie in einem Garten mit den fremden Gedanken von Marx und dem seltsamen Projekt von Eisenstein auseinandersetzen" (Kluge Essay 2008: 4), schreibt Kluge in seinem Essay zur DVD-Edition, weil sie, so Kluge, „Nachrichten aus der ideologischen Antike" darstellen" (Kluge Essay 2008: 4). Kluges Methode orientiert sich an den essayistischen Dokumentationen, die er mit seiner Fernsehgesellschaft dctp produzierte. Sie sind Prototypen für Kluges intermediales Konzept, verwirklicht in audiovisuellen Medien: Collagen aus Gesprächen, Fotographien, Graphiken, Text-Inserts und Kurzfilmen. Die sehr heterogenen Materialien verwendet Kluge in seinen TV-Magazinen als „Rohstoffe", zusammengefügt „in komplexen Montagesequenzen" (Uecker 2000: 122), „vielfach fragmentiert, auf kurze, isolierte Reize reduziert" (Uecker 2000: 123). Für seinen „filmischen Essayismus benutzt Kluge die technischen Möglichkeiten des Kinofilms und der elektronischen Bild- und Tonerzeugung, soweit sie den beabsichtigten Zwecken nützen. Nicht um mit der Hollywood- und Videoclip-Kultur zu wetteifern, sondern um neben ihr (und damit auch gegen sie) ästhetische Erfahrungsräume aufzubauen/ anzubieten, in denen Platz ist für die Eigentätigkeit und Selbstregulierung der Sinnen- und Gedankenwelt" (Vogt 1991: 89). Kluge bezieht sein Wirken einerseits auf Sergej Eisensteins Theorie der *Montage der Attraktionen* und andererseits auf die Fotomontagetechnik John Heartfields sowie auf die Schrifttafeln in der typographischen Tradition des russischen Konstruktivismus: Kluge greift damit auf Theorien und Techniken des Essayfilms der 1920er und 1930er Jahre zurück, in denen sich Filmtheorie als wissenschaftliche Disziplin in Deutschland, der Sowjetunion und in anderen Ländern etablierte. Wie der literarische oder philosophische Essay ist der der Essayfilm vom Assoziativen, Subjektiven und von der Collage, bzw. Montage

gekennzeichnet, erreicht aber mit Ton und bewegtem Bild weitere Dimensionen und Möglichkeiten des Ausdrucks. Das Prinzip der zeitlichen Ordnung und Kausalität gilt im Essayfilm nicht (vgl. Möbius 1991: 10 f.). Der persönliche Standpunkt des Filmemachers äußert sich auf vielfältige Weise, er kann in Persona als Interviewer auftreten oder nur akustisch „anwesend" sein, indem seine Stimme aus dem „Off" mit voice-over-Kommentaren zu hören ist. Der Maler und Filmkünstler Hans Richter (1919–2008), der sich mit filmischen Essays theoretisch und praktisch beschäftigte (Tode 2002) – so kann auf Richters *Rhythmusfilme* der Begriff „Intermedialität" durchaus angewandt werden (Eigl 2011) –, resümierte 1940, dass der Dokumentarfilm die Aufgabe habe, „gedankliche Vorstellungen zu veranschaulichen. Auch was an sich nicht sichtbar ist, muss sichtbar gemacht werden [. . .] aus diesem Grund halte ich die Bezeichnung Essay für diese Form des Films zutreffend" (Richter [1940] 1992: 197). Richters Zeitgenosse Walter Ruttmann (1887–1941) schuf experimentelle Dokumentarfilme im Stil der *Neuen Sachlichkeit,* darunter den Stummfilm *Berlin – Sinfonie der Großstadt* (1927), der einen Tag im Leben der Menschen in Berlin aus verschiedenen Perspektiven zeigt (vgl. zu Ruttmanns Filmen: Goergen 1998). Für Alexander Kluge ist die Ästhetik des Stummfilms stets ein Vorbild gewesen, denn die Mimik der Gesichter seiner Interviewpartner und der in den Filmen agierenden Schauspieler zu erkunden steht im Zentrum seiner Arbeiten in Film und Fernsehen. Das Filmformat des Stummfilms sei, so Kluge, dem menschlichen Gesicht genau angepasst: „Das liegt am Bildausschnitt. Ich arbeite stets in dem Format 1:1, 33, das ist das Format des klassischen Stummfilms. An dem hänge ich, solange ich lebe." (Grissemann / Kluge 2008). Auch die Inserts, die Schrifttafeln des Stummfilms, übernimmt Kluge, diese eingeblendeten Zwischentitel verwendet er in vielen seiner Film- und TV-Produktionen. Die Texte haben inhaltlich und in ihrer graphischen Gestaltung einen hinweisenden Charakter, ihre Funktion ist es, Aussagen zu vertiefen, zu kommentieren oder zu ergänzen. Für Kluge sind diese Inserts von großer Bedeutung: „[. . .] die innere lesende Stimme des Zuschauers überlagert sich dabei mit dem Filmgeschehen. Es findet eine Aktivierung des Zuschauers statt [. . .] Auf Grund der Beteiligung des Zuschauers tritt dabei eine eigentümliche Identifikation des Inhalts der Texte mit dem konkreten Bildgeschehen ein" (Reitz / Kluge / Reinke 1992: 219 f.).

3.2 Sergej Eisensteins „Kugelförmige Dramaturgien": Intermedialität als Prinzip

Alexander Kluge benutzt Eisensteins *Notate zur Verfilmung des Marxschen Kapital* aus den Jahren 1927/1928 als „imaginären Steinbruch" (Kluge, Essay 2008: 15), er reflektiert in seinem Film Eisensteins inhaltliche und technische Anregungen. Bereits 1928 begeisterte sich Eisenstein: „Aus dem *Kapital*

können endlos Themen kinofiziert werden („Mehrwert“, „Preis“, „Profit“. Wir wollen das Thema der *Marxschen Methode* kinofizieren“ (Eisenstein 1975: 307). Kluges Bildästhetik passt „kongenial zu den Marx-Texten, weil all diese Bezüge auf jenes ästhetische Reizklima verweisen, dass der Marxismus rund um die Welt schuf, nachdem er in der Sowjetunion einmal konkret umgesetzt worden war“ (Platthaus 2008). Sergej Eisenstein, geboren 1898 in Riga, verstorben 1948 in Moskau, zählt zu den wichtigsten Regisseuren und Theoretikern der Filmgeschichte. Eisenstein hatte vor, das *Kapital* nach dem Vorbild von James Joyce’ (1882–1941) *Ulysses* (1922) zu verfilmen (Eisenstein 1975: 293), er entwarf eine „kugelförmige Dramaturgie“, welche einen völlig neuen Ansatz der Filmproduktion und Rezeption begründen sollte (Kluge, Essay 2008: 5). Kein lineares Narrativ sollte die Filmstruktur bilden, sondern eine Reihung assoziativer Film- und Bildelemente, mithin ein intermediales Konzept. Im Werk Sergej Eisensteins spiegeln sich – ebenso wie in James Joyce’ Werken – grundlegende gesellschaftspolitische Umwälzungen und damit verbundenen Veränderungen in der Wahrnehmung und Schaffung von Kunst im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts wider: Die „Suche nach ungewohnten und originellen Ausdrucksmitteln und Formen in der Kunst“ (Eigl 2011). Auch Alexander Kluges Film über Karl Marx’ *Kapital* hat keine lineare, narrative Struktur, konstituierendes Element ist die Montage mit technischen Mitteln, die es ihm ermöglichen, seine und Eisensteins intermediale Visionen zu verwirklichen: Denn für Kluge ist das *Kapital* ein Kunstwerk, das er als Medienereignis inszeniert. Die Hyperlink-Technik bietet ihm dafür weit mehr Möglichkeiten als Printmedien, Film- und Fernsehproduktionen: Das auffallendste stilistische Element in Kluges *Kapital*-Film ist denn auch die verlinkte, intermediale Verwendung und Anordnung des audiovisuellen Materials, welche völlig neue, diskursive Assoziationen ermöglichen: die einzelnen Teile des Films kommunizieren miteinander. Wie schon in seinen Publikationen, beispielsweise *Geschichte und Eigensinn*, setzt Kluge Grafiken, Cartoons, Gemälde, Fotos und Zeichnungen ein, nun ergänzt durch Musikdarbietungen, Filme, Video-Interviews, die Anwendung von Tricktechniken und dem Einsatz von Inserts, welche alle miteinander in Beziehung gesetzt werden. Einen großen Anteil am Film haben Interviews: Kluges Interviewpartner Durs Grünbein (*1962), Oskar Negt, Hans Magnus Enzensberger (*1929), Dietmar Dath (*1970), und Peter Sloterdijk (*1947) machen Kluges Film zu einer ganz persönliche Angelegenheit, denn es sind Freunde, Weggefährten und Kollegen (Lühe, Kluge 2011). Durs Grünbein erläutert beispielsweise das *Kommunistische Manifest* in der Hexameter-Version von Bert Brecht in ca. elf Minuten (Alexander Kluge über Karl-Marx-Filmessay 2008). Alexander Kluge selbst ist in seinem Film sehr präsent: Als Gesprächspartner sichtbar im Bild oder Szenen und dokumentarisches Material aus dem Off kommentierend. Die Gesprächspartner*innen sind häufig im Gespräch mit

Kluge zu sehen, agieren aber auch monologisch, teils mit Blick auf den nicht sichtbaren Interviewer Kluge oder frontal in die Kamera blickend, das Publikum direkt ansprechend. Stichworte der Gespräche werden von Insert-Texten hervorgehoben. Stilprägend sind die humoristischen Anteile in Kluges Film. Auch hier folgt Kluge den Erkenntnissen Sergej Eisensteins, der die Wirkung des Humors als wichtiges dramaturgisches Mittel für seine politischen Filme erkannt hatte. So übernahm er vom amerikanischen Slapstickfilm Elemente in seinen Film *Streik* (1925): „Ich erinnere mich, wie ich so montierte, dass die Zuschauer nach vier bitteren Teilen ermüden und eine komische Nervliche Entspannung zum Zwecke der noch stärkeren Wahrnehmung der Schlussteile zu bringen war" (Eisenstein 1975: 296). Kluge entschied daher, dass erst mit einem „Schuss Till Eulenspiegel" die Vermittlung der Marx-Texte gelingen werde (Grissemann / Kluge 2008). In Puncto Humor und Komik besteht offenbar eine „Seelenverwandtschaft" zwischen Eisenstein und Kluge. Dessen Humor entsteht in seinen literarischen und filmischen Werken aus der „Diskrepanz zwischen allgemeiner Alltagserfahrung und wissenschaftlichen oder juristischen Präzisionsansprüchen" (Lewandowski 1980: 174), bzw. aus der Konfrontation abstrakter „Erfahrung mit naiver, aber konkreter Alltagserfahrung [. . .], wo im Absurden die Absurdität der gesellschaftlichen Realität" (Lewandowski 1980: 175) sichtbar wird. Für die Komik in Kluges *Kapital*-Film sorgt vor allem der Darsteller Helge Schneider (*1955), der als „Gesamtarbeiter", als alter und junger Marx, persifliert mit einem roten Bart, und als Hartz-IV-Anwärter „Atze Mückert" auftritt, der in seiner Freizeit Schriften von Marx liest. Helge Schneider und die von ihm verkörperten Figuren, insbesondere der „Gesamtarbeiter" sind fester Bestandteil von Kluges „Kosmos", sie treten häufig in seinen Essayfilmen auf. Für Marx war der „Gesamtarbeiter" als Verkörperung der „Nicht-Emanzipation" des Arbeiters im industriellen Prozess ein zentraler Begriff (Kluge Essay 2008: 36). In seinem *Kapital*-Film zitiert Kluge aus seinem satirischen Kurzfilm *Der Gesamtarbeiter von Verdun. Bohrungen in den Hügeln von Vauquois* (2008): In dem 17minütigen Streifen berichtet Gesamtarbeiter „Zigarren-Willi" (Helge Schneider) von den Pionieren und Bergarbeitern, die während des Ersten Weltkrieges auf deutscher und französischer Seite Tunnel in die Hügel bei Verdun bohrten, um unter die Frontlinien der Gegner zu gelangen und diese in die Luft zu sprengen. Lakonisch spricht „Zigarren-Willi" von einer „deutsch-französische Kooperation". Kluge bezieht sich dabei auf Schilderungen des marxistischen Philosophen Karl Korsch (1886–1961) (Kluge Essay 2008: 25 f). Eine Petroleumlampe, von Eisenstein 1928 in die Konzeption seiner *Kapital*-Verfilmung einbezogen (Eisenstein 1975: 293, 301 f.), wird in vielen Szenen von Kluges Film gezeigt, was zuweilen befremdlich-komisch wirkt. Die deutschsprachige Filmkritik nahm das komische Element in Kluges *Kapital*-Film sehr positiv auf, etwa „die Szene, in der zwei junge

Schauspieler als Stasi-Unteroffiziersanwärter zur Prüfungsvorbereitung aus Marx' *Grundrissen zur Kritik der politischen Ökonomie* rezitieren, hat hohe kabarettistische Qualitäten – ohne den Text zu denunzieren. Die verrätselten Sätze erklingen in entrückter Schönheit." (Fuhr 2009) Sergej Eisenstein zollt Kluge mit zahlreichen Beiträgen Tribut, insbesondere über dessen Montagetheorie sowie über die Filme *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) und *Oktober* (1927). Zitiert wird ausführlich aus Eisensteins *Notaten* (Eisenstein 1975: 289–311) über „Kugelbücher" und „kugelförmige Dramaturgien", welche die „Blaupause" für Kluges intermedialen Ansatz bilden: Filme sollten, so Eisenstein, produziert werden wie „Kugeln", „wie Sterne und Planeten [. . .] aus deren Gravitation „kugelförmige Dramaturgien" entstehen (Kluge, Essay 2008: 15). Zu Eisensteins Leben und Schaffen äußert sich in einem Interview Eisensteins Biographin Oksana Bulgakowa. Kluges spezielle Aufmerksamkeit gilt Karl Marx' *Kapital*: Als passionierter Historiker setzt er sich eingehend mit der Biographie von Karl Marx, mit der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des *Kapitals* auseinander. So lässt Kluge die Welt des Bürgertums im 19. Jahrhunderts erstehen, aus dem Marx stammte. Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang der „Salon" – assoziierend die literarischen Salons seit dem 18. Jahrhundert – mit Gesprächen und Klaviermusik, meist Kompositionen von Zeitgenossen von Karl Marx: „Wenn man die ernsten Texte des Karl Marx mit Musik von Vincenzo Bellini unterlegt, erhalten sie eine Wärme, ein Klima, das sie hellsichtig macht" (Fuhr 2009). Dietmars Daths und Sophie Rois' (*1961) Diskurs über die Liebe leitet über zu einer Dokumentation von Szenen aus Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde*, welche der mit Kluge befreundete Regisseur Werner Schroeter (1945–2010) im Jahr 1998 in Duisburg als Revolutionsdrama inszenierte, als Hommage an Sergej Eisensteins berühmten Film *Panzerkreuzer Potemkin* (Schmöe 1998). Zum Thema „Warenfetisch" steuert der bekannte Filmregisseur Tom Tykwer ein experimentelles Filmessay mit dem Titel *Der Mensch im Ding* bei: „Während ein Franka-Potente-Double durch Berlin hetzt, hält er die Bewegung an und bewegt die Kamera in einem obskuren Stück Berliner Straße wie in einem Computerspiel. Jeder Pflasterstein, jeder Kaugummi-Fleck, selbst die Halterung eines Verkehrsschildes erzählt seine eigene Wirtschaftsgeschichte, vom Regisseur persönlich aus dem Off eingesprochen. In seinen Geschichten vergessener Erfinder und Unternehmer erhält die Warenwelt ein zweites Gesicht." (Kothenschulte 2008). Ein weiterer thematischer Schwerpunkt ist das Jahr 1929 mit dem „Schwarzen Freitag", dem Tag des Börsenkrachs in New York am 25. Oktober des Jahres, der den Beginn der weltweiten Wirtschaftskrise markiert. Zwei Episoden des Films *Nachrichten aus der ideologischen Antike* handeln von den Ereignissen und deren Folgen, betitelt „Abschied vom industriellen Zeitalter" und „Das Kapital widerlegt sich selbst".

4 Fazit

Mit seinem Film *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital* verwirklicht Alexander Kluge seine und Sergej Eisensteins intermediale Vision, *Das Kapital* zu „kinofizieren“: Eisensteins „Vorschläge zu ‚visuellen Konstellationen‘, seine Weiterführung der Montage [. . .] die seriellen Reihen und der Umgang mit Zwischen- und Obertönen“ (Kluge Essay 2008: 5) faszinieren Kluge: Eisensteins Ideen umfassen, seiner Zeit weit voraus, „Bilder, die simultane Geschehnisse, Gleichzeitigkeiten im Kopf des Zuhörers anregen“ (Kluge Essay 2008: 15). Eisensteins *Notate zur Verfilmung des Marxschen Kapital* aus den Jahren 1927/1928 nutzt Kluge „als eine Art *imaginären Steinbruch*“ (Kluge Essay 2008: 15): Vertieft man sich in Eisensteins *Notate* (Eisenstein 1975: 289–314), stellt man fest, in welchem Maße Kluges Konzeption Eisensteins Grundgedanken folgt: Dieser wollte Marx’ Theorien anhand der Schilderung historischer und aktueller Ereignisse exemplifizieren: „Was den auf den heutigen Tag angewandten „historischen Materialismus“ betrifft, so müssen (im *Kapital*) heutige Äquivalente zu Umbruchsmomenten vergangener Epochen aufgefunden werden“ (Eisenstein 1975: 294). Viele solcher Aktualisierungen sind in Kluges Film zu finden, beispielsweise die satirische Bildmontage „Karl Marx auf dem G8-Gipfel von Hokkaido (2008)“ (Kluge Essay 2008: 5). Schon Eisenstein sinnierte über die epische Länge seines geplanten *Kapital*-Films, und so verwundert Kluges mehrstündige „Kinofizierung“ des Marxschen Werkes nicht. Humor ist für Kluge, ebenso wie für Eisenstein, ein wichtiges Mittel, um im Zuschauer „eine Verwirrung zu erhalten, durch die sich Erkenntnisse und Emotionen neu verbinden“ (Kluge Essay 2008: 16). Damit beschreibt Kluge ein wichtiges Motiv seines *Eisenstein-Marx-Kapital*-Projektes: Der Film, wie ihn Eisenstein konzipierte und Kluge realisierte, soll dem Publikum Marx’ *Kapital* nicht nur rational verständlich zu machen, sondern auch emotional nahebringen. Dieses Konzept, die Rezipienten seiner Werke durch die Erprobung der „Sinnlichkeit des Zusammenhangs“ zu emotionalisieren und zu einer komplexen Wahrnehmung der filmischen und außerfilmischen Realität zu motivieren, verfolgte Kluge bereits in seinen früheren filmischen Arbeiten (Bechtold 1983: 230). Ein wesentliches Mittel um dieses Ziel zu erreichen, ist zweifellos die Intermedialität des inhaltlich und von der Provenienz her sehr heterogenen, montierten Materials, mit dem die Zuschauer konfrontiert werden, eine konsequente Fortführung von Sergej Eisensteins zunächst auf das Theater, dann auch auf Filme bezogenen *Montage der Attraktionen*: „ [. . .] die freie Montage bewußt ausgewählter, selbstständiger (auch außerhalb der vorliegenden Komposition und Sujet-Szene wirksamen) Einwirkungen (Attraktionen), jedoch mit einer exakten Intention auf einen bestimmten thematischen Endeffekt“ (Eisenstein 1974: 219, vgl. auch Eisenstein 1988: 17–45). Die Zuschauer

von Kluges *Kapital*-Film werden aktiv in den Prozess der Filmrezeption eingebunden, indem die 55 Kapitel des Films anhand von Hyperlinks ausgewählt und beliebig zusammengestellt werden können. Das Publikum wird durch ein Wechselbad der Gefühle zu immer neuen Assoziationen, Einsichten und Fragestellungen über *Das Kapital* von Karl Marx geführt.

Bibliografie

Alexander Kluge über Karl-Marx-Filmessay: „Das verflüssigt Marx" Alexander Kluge hat seinen neunstündigen Filmessay über Karl Marx in 90 Minuten zusammengefasst. Ein Gespräch über Sergej Eisenstein, das Kapital als Ich-Erzähler und das bemerkenswerte Jahr 1929 in TAZ/Tageszeitung, 15.12.2008, https://taz.de/Alexander-Kluge-ueber-Karl-Marx-Filmessay/!5171079/ (3.11.2021).

Alexander Kluge. Der Filmemacher, abrufbar unter https://www.kluge-alexander.de/filmemacher.html (3.11.2021).

Alexander Kluge. Literarischer Autor: Die Theorie, abrufbar unter http://www.kluge-alexander.de/literarischer-autor/theorie.html, (2.11.2021).

Bechtold, Gerhard (1983), „Die Sinne entspannen. Zur Multimedialität in Alexander Kluges Texten". in Thomas Böhm-Christl (Hrsg.), *Alexander Kluge.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 212–232.

Eigl, Steffen (2011), *Die schwierige Geburt der abstrakten Filmexperimente von Hans Richter aus dem Geist der Malerei* in *F.LM. Texte zum Film*, abrufbar unter http://www.f-lm.de/die-schwierige-geburt-der-abstrakten-filmexperimente-von-hans-richter-aus-dem-geist-der-malerei/ (9.11.2021).

Eisenstein, Sergej (1974), „Montage der Attraktionen" [1923], in Hans-Joachim Schlegel (Hrsg.), *Sergej M. Eisenstein, Schriften 1 / Streik*. München: Hanser, 216–221.

Eisenstein, Sergej (1975), „Notate zu einer Verfilmung des Marxschen „Kapital". Aus Eisensteins Arbeitsheften (1927/1928)", in, Hans-Joachim Schlegel (Hrsg.), *Sergej M. Eisenstein, Schriften 3 / Oktober. Mit den Notaten zu einer Verfilmung des Marxschen „Kapital"*, München: Hanser, 289–311.

Eisenstein, Sergej (1988), „Montage der Filmattraktionen" [1924], in Oksana Bulgakova, *Sergej Eisenstein. Das Dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Leipzig: Reclam, 17–45.

Fuhr, Eckhard (2009), „Helge Schneider spielt Karl Marx mit Fistelstimme", in *Die Welt*, 8.1.2009, abrufbar unter http://www.welt.de/kultur/article2990235/Helge-Schneider-spielt-Karl-Marx-mit-Fistelstimme.html (9.11.2021).

Goergen, Jeanpaul (Hrsg.) (1989), *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation.* Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.

Grissemann, Stefan (2008), „Im Gespräch: Alexander Kluge – Karl Marx ist der Dichter unserer Krise", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.10.2008, abrufbar unter http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-alexander-kluge-karl-marx-ist-der-dichter-unserer-krise-1714137.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2, (9.11.2021).

Habermas, Jürgen *(1971) [1962], Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied/Berlin: Luchterhand.

Hansen-Löve, Aage A. (1983), „Intermedialitat und Intertextualitat. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne", in *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, hrsg. von Wolf Schmid / Wolf-Dieter Stempel. Wien: Gesellschaft zur Forderung slawistischer Studien, 291–360.

Higgins, Dick (1966), *Intermedia. Something Else Newsletter*. New York: Something Else Press.

Horkheimer, Max / Theodor W. Adorno (1947), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente.* Amsterdam: Querido.

Kluge, Alexander / Oskar Negt (1972), *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Kluge, Alexander (2000), *Chronik der Gefühle*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Kluge, Alexander (2003), *Die Lücke, die der Teufel läßt.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Kluge, Alexander (2006), *Tür an Tür mit einem anderen Leben.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Kluge, Alexander (2007), *Geschichten vom Kino.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Kluge, Alexander / Stefan Grissemann (2008), *Karl Marx ist der Dichter unserer Krise, Gespräch mit Stefan Grissemann* in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.10.2008, abrufbar unter http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-alexander-kluge-karl-marx-ist-der-dichter-unserer-krise-1714137.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2, (9.11.2021)

Kluge, Alexander (2008), *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital. Mit einem Essay von Alexander Kluge.* Frankfurt a.M.: dvd filmedition suhrkamp.

Kluge, Alexander (2008), *Essay, Begleitheft zu: Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital. Mit einem Essay von Alexander Kluge.* Frankfurt a.M.: dvd filmedition suhrkamp.

Kluge, Alexander (2016), *Die Kunst, Unterschiede zu machen (Bibliothek der Lebenskunst).* Berlin: Suhrkamp.

Kluge, Alexander (2022), *Das Buch der Kommentare: Unruhiger Garten der Seele.* Berlin: Suhrkamp.

Kluge, Alexander / Oskar Negt (1981), *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Kothenschulte, Daniel (2008), „Der Mensch im Ding. Mit Kluge, Marx und Brecht entdeckt Suhrkamps neue ‚filmedition' das literarische Kino", in *Frankfurter Rundschau online,* 22.11.2008, abrufbar unter https://www.fr.de/kultur/mensch-ding-11588936.html (3.11.2021).

Lewandowski, Rainer (1980), *Alexander Kluge.* München: Beck.

Lühe, Barbara von der / Alexander Kluge (2011*), Interview mit Alexander Kluge* am 22. September 2011 (unveröffentlicht).

Lühe, Barbara von der (2014), „Essay transmedial. Alexander Kluges Film ‚Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital' aus

medienwissenschaftlicher Sicht“, in Hans-R. Fluck / Jinhua Zhu (Hrsg.), *Vielfalt und Interkulturalität der internationalen Germanistik. Festgabe für Siegfried Grosse zum 90. Geburtstag*. Tübingen: Stauffenburg, 315–328.

Lühe, Barbara von der (2019), „Die Epoche des Neuen Deutschen Films 1962 bis 1982: Der gesellschaftliche Wandel der BRD im Blick der Autorenfilmer“, in Feng Yalin / Zhu Jianhua / Jörg Robert et al. (Hrsg.), *Literaturstraße: Chinesisch-deutsche Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Band 20, Heft 2. Würzburg: Königshausen & Neumann, 109–127.

Lühe, Barbara von der (2020), „Sammelrezension: Neuer Deutscher Film“, in *MEDIENwissenschaft: Rezensionen / Reviews*, Jg. 38, Nr. 2–3, 264–268. DOI, abrufbar unter https://doi.org/10.25969/mediarep/14914 (9.11.2021).

Möbius, Hanno (1991), „*Das Abenteuer* Essayfilm“, in Ders. (Hrsg.) (1991), *Versuche über den Essayfilm*. Augen-Blick 10, 10–24.

Negt, Oskar / Alexander Kluge (1972), *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Platthaus, Andreas (2008), „Alexander Kluge verfilmt „Das Kapital“: Die Menschheit muss unsterblich werden“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.11.2008, abrufbar unter https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/alexander-kluge-verfilmt-das-kapital-die-menschheit-muss-unsterblich-werden-1731501.html (3.11.2021).

Reichmann, Wolfgang (2009), *Der Chronist Alexander Kluge: Poetik und Erzählstrategien*. Bielefeld: Aisthesis.

Reitz, Edgar / Alexander Kluge / Winfried Reinke (1992), „Wort und Film“, in Christa Blümlinger,/ Constantin Wulff (Hrsg.), *Schreiben und Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, 209–220.

Richter, Hans (1940/1992), „Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms“, in Christa Blümlinger,/ Constantin Wulff (Hrsg.), *Schreiben und Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, 195–198. Erstabdruck in *Baseler Nationalzeitung* (Beilage), 25.4.1940.

Rippl, Gabriele (2014), *Intermedialität, Text/Bildverhältnisse* in Claudia Benthien / Brigitte Weingart (Hrsg.) (2014), *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie Bd. 1).* Berlin/Boston: De Gruyter, 139–158.

Schmöe, Stefan (1998), „Skandal: Isolde ist ein Mann! Keine Liebe unter dem roten Stern“, in *Online Musik Magazin, 1998,* abrufbar unter http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater/DU-tristan-und-isolde.html, (9.11.2021).

Tode, Thomas (2002), „Hans Richter – Regisseur, Maler, Filmtheoretiker“, in *Cine-Graph – Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Lg. 35. München: text + kritik.

Uecker, Matthias (2000), *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen*. Berlin: Schüren.

Vogt, Guntram (1991), „Zum Zusammenhang von Ästhetik und Ethik im Essayismus Alexander Kluges“, in Hanno Möbius (Hrsg.), *Versuche über den Essayfilm, Augen-Blick 10,* 83–106.

Strukturelle Gewalt intermedial – Franz Kafkas *Proceß* und Orson Welles' filmische Adaption

Lena Wetenkamp (Trier)

1. Literatur und Gewalt

Literatur kann die Funktion übernehmen, „gesellschaftliche Macht- oder Herrschaftsstrukturen insgesamt als gewaltförmig vor[zu]führen" (Geier 2013: 265). Kafkas Texte können dafür als Paradebeispiel gelten. Insbesondere in seinem Fragment *Der Proceß* (1925 posthum als Roman veröffentlicht) finden sich vielfältige Ausgestaltungen von Phänomenen der gewaltförmigen Ungleichheit, die den Protagonisten K. in eine Position der Ohnmacht versetzen. Dem Text sind Fragen nach Macht, Gewalt und Herrschaft inhärent, die es im Folgenden genauer zu fassen gilt, um eine exaktere Vorstellung derjenigen Kraft zu erlangen, die das Leben des Protagonisten K. an seinem 30. Geburtstag durch die Verhaftung grundlegend auf den Kopf stellt. Ziel des Beitrags ist es, über die Lektüre von Kafkas Text und der Analyse von Orson Welles' filmischer Adaption das semantische Feld von Macht, Zwang und Gewalt differenzierter zu bestimmen, mit besonderem Augenmerk auf den Begriff der strukturellen Gewalt. Dabei geht es weniger darum, nach der „Passung" (Geier 2013: 265) sozialwissenschaftlicher Gewaltbegriffe für die literarische Analyse zu fragen, sondern vielmehr zu erkunden, inwiefern uns die intermediale Analyse zweier ästhetischer Artefakte hilft, den Gewaltbegriff näher zu bestimmen oder zu schärfen.

2. Strukturelle Gewalt

Der Begriff der strukturellen Gewalt wurde 1969 von dem norwegischen Friedensforscher Johann Galtung in die Gewaltforschung eingebracht und in den folgenden Jahren kontrovers diskutiert. Galtungs wesentliche Neuperspektivierung ist es, Gewalt nicht akteursbezogen zu denken, sondern den Begriff so auszuweiten, dass damit alle Phänomene gefasst werden können, die strukturell zur Benachteiligung oder Unterdrückung bestimmter Personen oder Gruppen führen. Strukturen wie Institutionen oder geltende Normen üben

demnach Gewalt aus, wenn sie Individuen in ihrer Entfaltung hindern. In Galtungs Worten (1969: 168): „violence is present when human beings are being influenced so that their actual somatic and mental realizations are below their potential realizations." Wie diese Aussage verdeutlicht, ist die Potenzialität das entscheidende Kriterium. Wenn sich Individuen nicht entsprechend ihrem eigentlichen Potenzial entwickeln, ist demnach strukturelle Gewalt zu konstatieren. Phänomene wie Diskriminierung, Ausgrenzung aber auch Armut und Unterdrückung sind in dieser Auffassung Spielarten von Gewalt.

Eine solche Gewalt, die für ungleich verteilte Macht und damit ungleiche Lebensbedingungen sorgt, kann dem Begriff der sozialen Ungerechtigkeit gleichgesetzt werden (vgl. Galtung 1969: 171), da sie alle Formen soziopolitischer Benachteiligung einschließt. Gegen diese immense Ausweitung des Gewaltbegriffs führten Gegner ins Feld, dass dies der differenzierten Betrachtung unterschiedlicher Phänomene entgegenstehe und somit Forschungen auf diesem Gebiet weniger aussagekräftig mache (vgl. Christ / Gudehus 2013: 13). Auch die Rückbindung von Gewalt an konkrete Täter gerate dabei aus dem Blick. Denn – wie Jörg Baberowski (2015: 112) in seiner Auseinandersetzung mit Galtung fragt – wie „soll man sich eine Gewalt vorstellen, die keine Täter kennt?" Für Galtung (1969: 170) ist jedoch offensichtlich, dass auch Situationen ohne konkrete Täter als Gewalt bezeichnet werden können: „We shall refer to the type of violence where there is an actor that commits the violence as *personal* or *direct*, and to violence where there is no such actor as *structural* or *indirect*." Für ihn drückt sich strukturelle Gewalt bereits durch die Androhung von Maßnahmen aus, die nicht zur Ausführung kommen müssen. Menschen würden allein angesichts der Bedrohung reagieren und das gewünschte Verhalten annehmen (vgl. Galtung 1969: 172). Peter Imbusch (2002: 33) hält dagegen, dass diese Ausformung sozialen Zwangs eine Form von Machtausübung sei, die „eher eine Vorstufe zur Gewalt" darstelle, selbst aber keine Gewalt im eigentlichen Sinne sei. Er richtet sich nach der Definition von Heinrich Popitz (1992: 48), für den Gewalt eine Machtaktion ist, die „zur absichtlichen körperlichen Verletzung anderer führt".

Die in diesen Diskussionen zum Ausdruck kommende Schwierigkeit der Begriffsabgrenzung rührt auch daher, dass im Deutschen – im Unterschied zu den meisten anderen Sprachen – das Wort Gewalt sowohl „für den körperlichen Angriff [violentia] wie auch für die behördliche Amts- bzw. Staatsgewalt [potestas]" (Imbusch 2002: 28) Verwendung findet. Zudem werden oftmals die Begriffe Macht und Gewalt synonym verwendet, die in ihrer Semantik große Überschneidungsbereiche aufweisen. Dennoch gehen sie nicht ineinander auf; vielmehr ist Macht nach Bernhard Waldenfels (2014: 140) eine der „Brutstellen der Gewalt". Macht kann zu Gewalt führen, wenn sie „einseitig monopolisiert und usurpiert wird, so dass ein Verhältnis von *Übermacht*

und *Unterwerfung* entsteht“ (Waldenfels: 140), sie ist jedoch nicht per se mit Gewalt gleichzusetzen.

3. Gewalt in Kafkas Proceß

Wie gestaltet sich dieses Verhältnis nun in Kafkas Text? Wird dort eine anonyme Macht inszeniert, die Abhängigkeitsbeziehungen herstellt, ohne jedoch gewaltsam zu sein? Hierfür würde vermutlich Jörg Baberowski (2015: 123) plädieren, der proklamiert: „Gewalt braucht Täter, um Gewalt zu sein, und Opfer, die wissen, wer ihnen Schmerzen zugefügt hat. Niemand kann eine Struktur als Täter identifizieren, und eine Struktur kann nicht handeln.“

In Kafkas Text sind es intransparente Machtstrukturen, die das Leben Joseph K.s grundlegend verändern. Die machtausübenden Akteure treten jedoch nie in Erscheinung. Vielmehr scheint die Welt des Gerichts – wie Hans H. Hiebel (2008: 456) es ausdrückt – „ein symbolisches Bild für soziale Gewalten, d.h. durch sich selbst begründete Mächte“ zu sein. Die Anonymität ist charakteristisches Merkmal der Macht und dringt bis in die sprachlichen Strukturen des Textes ein. Der erste Satz „Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.“ (Kafka 1998: 7) bindet die Verhaftung durch die Verwendung des bestimmten Pronomens „jemand“ an einen Akteur rück, dieser bleibt jedoch namentlich ungenannt. Zudem erzeugt der Einsatz der erlebten Rede gleich zu Beginn des Textes eine Ambivalenz, da die Aussage nicht trennscharf der Figur K. oder dem Erzähler zugeordnet werden kann. Die Verwendung des hypothetischen Konjunktivs „hätte“ unterstreicht diese Ambivalenz, obwohl das verwendete Präteritum eigentlich auf eine retrospektive und damit auch ordnende Betrachtung einer vergangenen Handlung verweist (vgl. Lothe 2000: 118).

Die beiden Wächter Franz und Willem überbringen mündlich den Verhaftungsbefehl mit der Ankündigung, dass „[d]as Verfahren [. . .] nun einmal eingeleitet“ (Kafka 1998: 9) sei und der „große[] verfluchte[] Proceß“ (Kafka 1998: 14) bevorstehe. Die ausführende Institution verbleibt jedoch eine Chimäre, sodass die Fragen Josef K.s auch die Leser:innen umtreiben: „von wem bin ich angeklagt? Welche Behörde führt das Verfahren?“ (Kafka 1998: 21) Diese Fragen können von den Repräsentanten der Behörde, wie dem „Aufseher“ (Kafka 1998: 20) nur annähernd beantwortet werden: „Ich kann Ihnen auch durchaus nicht sagen, daß sie angeklagt sind oder vielmehr ich weiß nicht, ob Sie es sind. Sie sind verhaftet, das ist richtig, mehr weiß ich nicht.“ (Kafka 1998: 22) Auch die Wächter haben keinen genaueren Kenntnisstand, dies kommt in den Worten Franz’ zum Ausdruck, dass ihm nur „die

niedrigsten Grade“ (Kafka 1998: 14) der Behörde bekannt seien. Das Gericht selbst bleibt im gesamten Verlauf der Handlung unsichtbar. Es handelt sich um ein intransparentes System von Instanzen und Figuren, zwischen denen auf jeder hierarchischen Stufe Abhängigkeiten zu bestehen scheinen. So weist der Advokat Huld darauf hin, dass die „Rangordnung und Steigerung des Gerichtes [. . .] unendlich und selbst für den Eingeweihten nicht absehbar [sei]“ (Kafka 1998: 157).

Können diese undurchsichtigen, aber ubiquitären Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse bereits als Gewalt interpretiert werden, da sie die Entfaltung der Individuen verhindern? Galtung zufolge wäre die Sachlage damit klar. Wäre jede Ungleichheit Gewalt, so müsste – wie Baberowski (2015: 121) kritisch anmerkt, „jede hierarchische Ordnung als Gewaltverhältnis beschrieben werden.“ Richtet man sich jedoch nach der engeren Gewaltdefinition von Popitz, bedarf Gewalt eines Täters und der scheint sich in Kafkas Text gerade nicht zu manifestieren, stattdessen bleiben die Befehlshaber unsichtbar. Auch in der Übermittlung der Einladung zur ersten Anhörung lässt sich herausarbeiten, wie die Anonymität sprachlich festgelegt wird: „K. war telephonisch verständigt worden, daß am nächsten Sonntag eine kleine Untersuchung in seiner Angelegenheit stattfinden würde. Man machte ihn darauf aufmerksam, daß diese Untersuchungen nun regelmäßig [. . .] einander folgen würden. [. . .] Deshalb habe man den Ausweg dieser rasch aufeinanderfolgenden aber kurzen Untersuchungen gewählt.“ (Kafka 1998: 49)

Das Passiv im ersten Satz und die auffällige Häufung des Pronomens „man“ legt sprachlich nicht fest, auf wen diese Anweisungen und Überlegungen zurückgehen. Die Handlung erscheint eigenartig subjektlos. Auffällig ist zudem, dass K. diesen detaillierten Anweisungen nichts entgegensetzt, sondern den Hörer „ohne zu antworten“ (Kafka 1998: 50) aufhängt. Fast scheint es so, als sei er der Stimme beraubt, oder als gäbe es kein Gegenüber, an das er die Stimme richten kann. Das Gericht erscheint als anonymes, sich selbst reproduzierendes, ubiquitäres System. Denn – wie der Maler Titorelli festhält: „Es gehört ja alles zum Gericht.“ (Kafka 1998: 202) Angesichts dieses allgegenwärtigen Machtapparats rät der Advokat Huld dazu, sich den Strukturen anzupassen: „Einzusehen versuchen, daß dieser große Gerichtsorganismus gewissermaßen ewig in Schwebe bleibt und daß man zwar, wenn man auf seinem Platz selbständig etwas ändert, den Boden unter den Füßen sich wegnimmt und selbst abstürzen kann, während der große Organismus sich selbst für die kleine Störung leicht an einer andern Stelle [. . .] Ersatz schafft und unverändert bleibt, wenn er nicht etwa [. . .] noch aufmerksamer, noch strenger, noch böser wird.“ (Kafka 1998: 160) Diese Beschreibung kommt Galtungs Definition der strukturellen Gewalt sehr nahe, und die Aussage Hulds scheint die von Galtung gestellte Frage zu beantworten „are there *structures where violence is person-invariant* in the sense that structural violence

persists regardless of changes in persons?“ (Galtung 1969: 178) Die im *Proceß* beschriebene Gesellschaftsordnung – wie gerade das Ende der Aussage Hulds belegt – scheint genau dies zu erfüllen und unabhängig von konkreten Figuren weiterzubestehen.

Dennoch – darauf weist Waldenfels (2014: 135) hin – ist Gewalt im Gegensatz zu unbeabsichtigten Verletzungen immer adressiert. Und so ist Gewalt auch bei Kafka (sofern sie in der Handlung explizit als personale Gewalt auftritt) immer mit konkreten Personen verbunden. Dies wird besonders in der Schlussszene deutlich, in der K. noch einmal die fehlende Konkretisierung der machtausübenden Instanz gedanklich aufgreift: „Wo war der Richter den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht bis zu dem er nie gekommen war?“ (Kafka 1998: 312) Der finale Todesstoß wird jedoch von einer konkreten Figur ausgeführt: „[. . .] an K.’s Gurgl legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm ins Herz stieß und zweimal dort drehte.“ (Kafka 1998: 312)

3.1. „Erste Untersuchung“ – Inszenierung von Macht und Gewalt

Die Trennlinie zwischen anonymer Macht und an einen Täter gebundenen personaler Gewalt ist jedoch nicht immer eindeutig zu ziehen; oft resultiert letztere aus Macht- und Abhängigkeitsbeziehungen. Um dies zu verdeutlichen, soll im Folgenden auf die Szene „Erste Untersuchung“ eingegangen werden, in der sich K. zu seiner ersten Anhörung einfindet. Als dieser den Saal betritt, ist er mit einem „Gedränge der verschiedensten Leute“ (Kafka 1998: 57) konfrontiert, nur einige Personen stechen als Individuen aus der Masse heraus. Unter ihnen eine „junge Frau mit schwarzen leuchtenden Augen“ (Kafka 1998: 57), die ihm zunächst die Tür öffnet und den Weg weist, dann aber die Anhörung durch ungebührliches Verhalten stört: „K. wurde durch ein Kreischen vom Saalende unterbrochen, [. . .]. Es handelte sich um die Waschfrau, die K. gleich bei ihrem Eintritt als eine wesentliche Störung erkannt hatte. Ob sie jetzt schuldig war oder nicht konnte man nicht erkennen. K. sah nur, daß ein Mann sie in einen Winkel bei der Tür gezogen hatte und dort an sich drückte.“ (Kafka 1998: 70)

Dieser offensichtliche Akt ungewollter sexueller Annäherung und damit Gewalt, ist an die Figur des Mannes rückgebunden. In einem Gespräch zwischen K. und der Waschfrau am darauffolgenden Sonntag stellt sich jedoch heraus, dass es sich nicht um eine einmalige, sondern eine wiederholte Tat handelt. Die Waschfrau gibt an: „[D]er welcher mich damals umarmt hat, verfolgt mich schon seit langem. [. . .] [A]uch mein Mann hat sich schon damit abgefunden; will er seine Stellung behalten muß er es dulden, denn jener Mann ist Student und wird voraussichtlich zu größerer Macht kommen.“ (Kafka 1998: 75) Die sexuellen Übergriffe werden also auf der Vermutung

basierend erduldet, dass der Mann eines Tages einen Platz im Machtapparat einnehmen wird. Es handelt sich damit um strukturelle Gewalt, die sich aber in konkreten Gewaltereignissen manifestiert.

Der Täter wird später als Student der Rechtswissenschaften namens Bertold eingeführt und die Frau betont, dass sie seinem Willen zu folgen und ihm jederzeit zur Verfügung zu stehen habe: „[. . .] ich muß jetzt zu ihm gehn, zu diesem scheußlichen Menschen“ (Kafka 1998: 82). K. muss also beobachten, wie der Student und die Waschfrau körperlich werden. K.s Versuch, die Intimitäten zu unterbrechen, scheitert und der Student bemächtigt sich der Frau: „[. . .] mit einer Kraft, die man ihm nicht zugetraut hätte, hob er sie auf einen Arm, und lief mit gebeugtem Rücken, zärtlich zu ihr aufsehend zur Tür.“ (Kafka 1998: 85) Die Reaktion der Frau ist jedoch als ambivalent zu bezeichnen. Auf K.s Versuch, sie aus den Armen des Studenten zu entreißen, entgegnet sie: „‚Es hilft nichts, der Untersuchungsrichter läßt mich holen, ich darf nicht mit Ihnen gehn, dieses kleine Scheusal‘, sie fuhr hiebei dem Studenten mit der Hand übers Gesicht, ‚dieses kleine Scheusal läßt mich nicht.‘ ‚Und sie wollen nicht befreit werden‘, schrie K. [. . .] ‚Nein‘, rief die Frau und wehrte K. mit beiden Händen ab, ‚nein, nein nur das nicht, woran denken Sie denn! Das wäre mein Verderben.‘ “ (Kafka 1998: 85–86)

Beim Hinaustragen grüßt die Frau anschließend „mit der Hand zu K. hinunter, und suchte durch Auf- und Abziehn der Schultern zu zeigen, daß sie an der Entführung unschuldig sei, viel Bedauern lag aber in dieser Bewegung nicht.“ (Kafka 1998: 87) Dass sie im Einzelgespräch mit K. Aussagen macht, die den vor dem Studenten getätigten Äußerungen diametral entgegenstehen, kann dabei als Anpassung an die Machtstrukturen interpretiert werden.

Der Text kann diese Ambivalenz der Haltung der Waschfrau, die zwischen Auflehnung und Akzeptanz schwankt, durch die dominante interne Fokalisierung auf K. herausstellen. K.s Gedanken, die versuchen, das Verhalten der Frau einzuordnen, sind mit dialoglastigen Passagen verknüpft, die nur die nach außen hörbaren Worte wiedergeben. Einen Einblick in das Innere der Frau und somit in ihre Beweggründe, bleibt den Leser:innen verwehrt; sie sind auf die Wahrnehmung und Gedanken K.s beschränkt und bei der Lektüre werden immer wieder Signale im Text gesetzt, die dazu auffordern, dessen Schlussfolgerungen zu misstrauen. Wie Manfred Engel (2010: 197) ausführt, weist der Text uns darauf hin, dass „K.s Weltdeutungen wie Selbstdarstellungen – als direkte (taktische) Lügen oder als unbewusste Selbsttäuschungen – falsch sind [. . .], ohne uns freilich mit einer ‚richtigen‘ Deutung zu versehen.“

4. Orson Welles Proceß-*Adaption*

Können solche Signale auch bei einem Medienwechsel beibehalten werden? Dies soll die Analyse der filmischen Adaption von Orson Welles zeigen. Der Schwarzweiß-Film mit dem Doppeltitel *Le Procès/The trial* aus dem Jahr 1962 ist prominent besetzt. Zu den Protagonist:innen gehören Anthony Perkins, Romy Schneider, Jeanne Moreau, Elsa Martinelli und Welles selbst, der den Anwalt Hassler (im Text trägt er den Namen Huld) spielt und zudem als Synchronsprecher von mindestens elf der männlichen Figuren fungiert (vgl. Faletti 1989: 166). Welles' Verfilmung spiegelt deutlich eine subjektive Interpretation der literarischen Vorlage, so führt er selbst aus: „Für mich war entscheidend, eine Atmosphäre herzustellen, die ich bei Kafka gefühlt habe." (Welles) Wie geht Welles mit dieser Herausforderung um? Und wie lässt sich für den Film das Verhältnis von Macht und (struktureller) Gewalt bestimmen?

Betrachtet man zunächst die Kameraführung, fällt auf, dass sich diese nicht so sehr mit K.s Perspektive deckt, wie die Fokalisierung im Text. Vielmehr – so hält es Jakob Lothe (2002: 229) fest – scheint die Kamera „die Position des Erzählers in der dritten Person zu imitieren". Es handelt sich also um eine Perspektive, die zur Figur K. auch auf Distanz gehen kann. Den Film dominieren auffällige Kameraeinstellungen, wie extreme Auf- und Untersichten. Beispielhaft sei hier auf die Szene des Anfangs verwiesen, in der K. mit den drei Bankangestellten konfrontiert ist, die Fräulein Bürstners Zimmer in Unordnung versetzen. K. ist zumeist in Normalsicht oder in deutlicher Kameraaufsicht gefilmt, die Bankangestellten dagegen in Kamerauntersicht oder sogar aus Froschperspektive. Ebenso verhält es sich in anderen Szenen, die K. mit Vertretern des Gerichts zeigen. Dies verdeutlicht auf visueller Ebene die untergeordnete und machtlose Stellung K.s sowie die Macht der zum Gericht gehörenden Figuren.

Auch die Raumgestaltung verdient Aufmerksamkeit. Allen inszenierten Räumen, Gebäuden und Stadtlandschaften ist u.a. durch ausgeschrägte Aufnahmewinkel, die die gezeigten Räume fluchtpunktartig in die Länge ziehen (vgl. Poppe 2006: 241), gemein, dass sie K. entweder klein und verloren erscheinen lassen, oder in einem klaustrophobischen Modus viel zu nahe rücken. Die *mise en scène* ist dominiert von überdimensionierten Hallen und weiten Räumen auf der einen und verwinkelten Dachböden und zugestellten Zimmern auf der anderen Seite, denen sich die Menschen durch gebückte Haltungen und umständliches Übersteigen von Hindernissen anpassen müssen. Sandra Poppe (2006: 240) hält fest: „Über die Raumgestaltung werden die Extreme der Erniedrigung und der Verlorenheit gegenüber dem Gesetz ausgedrückt." Strukturelle Gewalt und zwischen den Figuren ungleich verteilte Macht lassen sich demnach über die Kameraperspektive, aber auch über die Raumgestaltung ausdrücken.

4.1. Die Inszenierung struktureller Gewalt im Film

Wie kann aber die Ambivalenz zwischen struktureller und personaler Gewalt im Filmischen aufgegriffen werden? Dazu soll wieder die bereits für den Text analysierte Szene des Übergriffs des Studenten auf die Waschfrau fokussiert werden.

K.s Eintritt in den Gerichtssaal ist bei Welles als Massenszene inszeniert. Und auch die Szene der Störung der Verhandlung durch die Waschfrau und den Studenten betont visuell die Rolle der untätigen Zuschauer. Welles lässt die gaffenden Zuschauer, die nicht einschreiten, als der Student die Waschfrau entführt, die Gewalthandlung rahmen. Die Bilder, die das Wiedersehen zwischen K. und der Waschfrau in der folgenden Woche zeigen, greifen das Spiel mit den Kameraaufsichten und -untersichten wieder auf, sodass der Student im Verhältnis zu K. größer und mächtiger erscheint. Die Ambivalenz des Verhaltens der Waschfrau lässt sich im Filmischen jedoch nur schwer herausstellen, da es zu den wesentlichen Unterschieden zwischen Literatur und Film gehört, dass das Figureninnere – neben kausalen Relationen oder temporalen Daten und Zeitverläufen – nur schwer adaptiert werden kann (vgl. Krah 2006: 148–150). Das widersprüchliche Verhalten, das nicht erkennen lässt, ob die Waschfrau dem Studenten unter Zwang oder freiwillig folgt, kann lediglich über Gestik und Mimik herausgestellt werden. So lässt die entspannte Haltung, die die Waschfrau auf den Schultern des Studenten liegend einnimmt, während sie mit K. spricht, zumindest andeutungsweise darauf schließen, dass sie ihrer „Entführung" nicht mit innerem Widerstand begegnet. Zwang – oder die Abwesenheit von diesem – kann somit über die Gestik transportiert werden. Der Übergriff auf die Waschfrau ist an einen Täter gekoppelt und auch wenn die Waschfrau sich ihm bereitwillig überlässt, ist die Macht des Studenten, die durch die Kameraperspektive auch bei Welles visuell herausgestellt wird, eine Bedrohung. Das Verhalten der Frau kann somit mit Imbusch als Anpassung an sozialen Zwang oder mit Galtung als Ergebnis struktureller Gewalt gelesen werden.

Wie steht es aber mit der Darstellung von personaler Gewalt? Hier lohnt ein Blick auf das von Welles gewählte Ende. In der Schlussszene des Films stoßen die beiden Wächter K. in eine Grube, betten sein Haupt und setzen sich neben seinen halbentkleideten Körper. Wo es im Text heißt: „K. wußte jetzt genau, daß es seine Pflicht gewesen wäre, das Messer, als es von Hand zu Hand über ihm schwebte, selbst zu fassen und sich einzubohren" (Kafka 1998: 311), zeigt der Film das als Tötungsinstrument gedachte Messer, das die Wächter sich über K. hinweg von Hand zu Hand reichen. Keiner der beiden scheint sich jedoch den finalen Gewaltakt zumuten zu wollen, schließlich wählen die Wächter die Variante eines Sprengsatzes, den sie zu K. in die Grube werfen. Durch die Wahl des Sprengsatzes wird im Film die Gewalt

entpersonalisiert, der tatsächliche Gewaltakt nicht mehr konkret an die Figur gebunden, bzw. kommt es zu keiner direkten körperlichen Gewalthandlung zwischen den Figuren, bei denen eine in den Körper der anderen eingreifen und diesen verletzten muss. Der durch die Explosion entstehende Rauchpilz ruft vielmehr Assoziationen zu den Atom-Explosionen von Hiroshima auf und verknüpft die Gewalttat damit mit historisch verbürgten Gewaltereignissen, die auf gesellschaftliche Strukturen und Konflikte zurückzuführen sind. Welles führt als Begründung dieses anderen Filmausgangs die andere zeitgeschichtliche Verortung seines Films ins Feld: „Nach dem Tod von sechs Millionen Juden hätte auch Kafka ein anderes Ende gewählt. Seine Variante scheint mir ‚pre-Auschwitz'. Ich sage nicht, dass mein Ende gut ist, aber es war die einzige Lösung." (Welles) Die in Kafkas Text angelegte gesellschaftskritische Perspektive wird bei Welles verstärkt und vereindeutigt. Kafkas vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund des Österreich-Ungarischen Imperiums entstandener Text verknüpft Welles mit zeitgenössischen amerikanisch geprägten Diskursen der 1960er Jahre und verleiht ihm damit eine zeitbezogene Aktualisierung. Gewalt ist bei Welles keine abstrakte Bedrohung, sondern an realgeschichtliche konkrete Gewaltereignisse rückgebunden, aber entpersonalisiert. Die überzeitliche Allgemeingültigkeit des Textes geht durch diese Vereindeutigung jedoch verloren (vgl. Poppe 2006: 238). Im Film finden sich weniger Szenen konkreter personaler Gewalt und insbesondere das alternative Ende verweist auf entpersonalisierte Gewaltstrukturen. Die Filmbilder sind jedoch dezidiert als Warnung vor dem zerstörerischen Potential anonymisierter Macht- und Herrschaftsstrukturen zu verstehen.

5. Schlussbemerkung

Wie die vergleichende Analyse von Kafkas Text und Welles' Verfilmung zeigt, haben Literatur und Film jeweils spezifische Möglichkeiten, Gewalt und Macht herauszustellen. Die Betrachtung ästhetischer Artefakte kann somit dabei helfen, das semantische Feld von Macht und Gewalt auszudifferenzieren. Die großen Überschneidungsbereiche zwischen den verschiedenen Begrifflichkeiten bleiben jedoch bestehen, weder der Text noch der Film nimmt hier eine trennscharfe Abgrenzung vor. Die Aussage Imbuschs, dass Gewalt „einer der schillerndsten und zugleich schwierigsten Begriffe" (2002: 26) sei, bewahrheitet sich damit erneut.

Bibliografie

Baberowski, Jörg (2015), *Räume der Gewalt*, 3. Auflage. Frankfurt a.M.: Fischer.

Christ, Michaela / Christian Gudehus (2013), „Gewalt – Begriffe und Forschungsprogramme", in dies. (Hrsg.), *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 1–15.

Engel, Manfred (2010), „Der Process", in ders. / Bernd Auerochs (Hrsg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 192–207.

Faletti, Heidi E. (1989), „Contrasting Distortions: The Trial as Novel and Film", in Douglas Radcliff-Umstead (Hrsg.), *Transformations: From Literature to Film. Proceedings of the Fifth International Conference on Film of Kent State University 1987*. Kent: Kent State University, 165–171.

Galtung, Johan (1969), „Violence, Peace and Peace Research", in *Journal of Peace Research* 6, H. 3, 167–191.

Geier, Andrea (2013), „Repräsentationen der Gewalt. Literatur", in Christian Gudehus / Michaela Christ (Hrsg.), *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 263–268.

Hiebel, Hans H. (2008), „Der Proceß / Vor dem Gesetz", in Bettina von Jagow / Oliver Jahraus (Hrsg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 456–476.

Imbusch, Peter (2002), „Der Gewaltbegriff", in Wilhelm Heitmeyer / John Hagan (Hrsg.), *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 26–58.

Kafka, Franz (1990), *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*. Hg. von Jürgen Born / Gerhard Neumann / Malcolm Pasley / Jost Schillemeit, Band *Der Proceß*. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a.M.: Fischer.

Krah, Hans (2006), „Performativität und Literaturverfilmung. Aspekte des Medienwechsels am Beispiel von Franz Kafkas *Der Proceß* (1925), Orson Welles' *Der Prozeß* (1962) und Steven Soderberghs *Kafka* (1991)", in Erika Hammer / Edina Sándorfi (Hrsg.), *„Der Rest ist – Staunen". Literatur und Performativität*. Wien: Praesens, 144–187.

Lothe, Jakob (2002), „Das Problem des Anfangs: Kafkas *Der Proceß* und Orson Welles' *The Trial*", in Beatrice Sandberg / ders. (Hrsg.), *Franz Kafka: Zur ethischen und ästhetischen Rechtfertigung*. Freiburg: Rombach, 213–231.

Lothe, Jakob (2000), *Narrative in Fiction and Film. An Introduction*. Oxford / New York: Oxford University Press.

Popitz, Heinrich (1992), *Phänomene der Macht. Autorität – Herrschaft – Gewalt – Technik*. Tübingen: Mohr.

Poppe, Sandra (2006), „Kafka im Kino – *Der Proceß* in Orson Welles' filmischer Rezeption", in Manfred Engel / Dieter Lamping (Hrsg.), *Franz Kafka und die Weltliteratur*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 234–244.

Waldenfels, Bernhard (2014), „Metamorphosen der Gewalt", in Michael Staudigl (Hrsg.), *Gesichter der Gewalt. Beiträge aus phänomenologischer Sicht*. Paderborn: Fink, 135–152.

Welles, Orson (1962), *Le Procès / The trial*. Die Zitate sind dem Booklet der Arthaus-DVD entnommen.

Der „gute Deutsche“. W. G. Sebald im Interview

Paul Whitehead (Mainz)

1. Gattungstheoretische Vorüberlegungen

Das literarische Interview weist – trotz seiner allgemeinen Konjunktur im gegenwärtigen Feuilleton – noch immer einen unsicheren Status in Bezug auf seine gattungstheoretische wie rezeptionsästhetische Einordnung auf. Dennoch ist es mittlerweile integraler Bestandteil schriftstellerischer Inszenierungspraktiken – gleichgültig, ob dies von dem jeweiligen schreibenden Subjekt erwünscht wird. Zweifelsohne gehört das konventionelle Schriftstellergespräch, dessen Aufkommen im deutschsprachigen Raum auf den Anfang des 20. Jahrhunderts zu datieren ist und das in unterschiedlichen Formaten vorliegt (Hansen 1998), zu jenen „paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von Schriftstellern [. . .], mit denen sie *öffentlichkeitsbezogen* für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen (wollen).“ (Hoffmann / Kaiser 2014: 10) Es handelt sich beim literarischen Interview um eine vergleichsweise junge, jedoch tragfähige und produktive paratextuelle Gattung des literarischen Feldes. Dabei wird zwischen drei Funktionen unterschieden: erstens einer *werkpolitischen* Funktion, d.h. die Einflussnahme der schreibenden Person auf die interpretatorische Tätigkeit von (nicht)professionellen Lesenden; zweitens einer *kanonisierenden* Funktion, d.h. das Interview, welches auf der diachronen wie synchronen Zeitachse der Literaturgeschichtsschreibung operiert, vermag Autoren und ihre Erzeugnisse im Kulturbetrieb zu positionieren und diese (auch dauerhaft) als diskussionswürdig herauszustellen; drittens einer *ästhetischen* Funktion, sodass Interviewaussagen selber als eine autonome, öffentliche Form der Textproduktion gelten (Hoffmann / Kaiser 2014: 11).

Dass das Schriftstellerinterview, welches „als soziale Interaktion Züge der Unnatürlichkeit bzw. Künstlichkeit“ (Pekar 1998: 534) trägt, eine noch diffuse literaturwissenschaftliche Kategorie ist, hat auch mit der Theoriebildung zu schaffen. Zu den Paratexten, denen sich Gérard Genette in seiner Studie *Seuils* (1987) widmet, zählt auch das Interview, wobei es als performativer Epitext mit Skepsis behandelt wird. Vom Gespräch erwarte die auktoriale Instanz „kaum mehr als eine Art kostenlose Werbung“; sie gebe sich „eher passiv und anscheinend ohne große intellektuelle Motivation dazu her.“ (Genette 2019: 343) Im Verlauf übernimmt Genette Roland Barthes’ Begriff

des „gesellschaftlichen Spiels“, um die im literarischen Interview vergegenständlichte Form des Schein-Austausches terminologisch pointiert zu illustrieren: „Das ‚gesellschaftliche Spiel‘ des Interviews entspringt vermutlich eher einem Bedürfnis nach Information als nach wirklichem Kommentar: Ein Buch ist erschienen, das muß gemeldet werden, und auch, woraus es besteht, zum Beispiel, indem man mit dem Autor darüber ‚spricht‘.“ (Genette 2019: 345) Vordergründig wird hier Wert auf den Informationscharakter der Interview-Situation sowie auf Vermarktungsstrategien gelegt, um diese in einem zweiten Schritt semantisch zu destabilisieren. Die einfachen Anführungszeichen um das Wort *spricht* sind aufschlussreich: Genette zufolge handelt es sich beim Interview um eine im Massenjournalismus virulent gewordene Figuration fingierter Kommunikation.[1] Es komme mitnichten ein Dialog zustande; im Interview verlagere sich der Kunst-Diskurs auf eine ökonomische Dimension. Eine ebenfalls skeptische Perspektive auf die Textgattung begegnet im einschlägigen Eintrag des *Handbuchs der literarischen Gattungen*. Das Interview werde „durch eine ungleiche Rollenverteilung“ gekennzeichnet und diene „in erster Linie zur Informationsbeschaffung“. Es sei keine literarische, sondern „eine journalistische Form des Gesprächs“ (Seiler 2009: 403). Die Gesprächssituation wird mithin auf eine Abfolge von Fragen und Antworten herabqualifiziert.

Als Zwischenergebnis bleibt zweierlei zu konstatieren. Erstens: Pauschal auf eine „ungleiche Rollenverteilung“ im Interview zu verweisen, greift zu kurz. Die genaue Funktionsbestimmung von Interviewer und Befragtem ist situativ immer wieder neu zu erörtern. Zweitens: Indem das Interview dem Bereich der Gebrauchsliteratur zugewiesen wird (Belke 1973: 99 f.), unter deren Vorzeichen das Gebot der neutralen journalistischen Wissensvermittlung Bestand hat, wird dem Interview Literarizität abgesprochen und das *textästhetisch-narrative* Potenzial der Gesprächssituation auf ein Geringes reduziert. In den nachfolgenden Überlegungen soll dieser Verfemung des Interviews als Textgattung widersprochen werden.

Es zeigt sich das Wirkungsvermögen des literarischen Interviews nicht zuletzt darin, dass für einige Schriftsteller die im Laufe der Jahre, mitunter der Jahrzehnte gegebenen Interviews gar eine eigene Werkkategorie darstellen, z.B. für Heiner Müller, Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass,

1 In der Forschung ist auf die der Textgattung immanente Problematisierung von Echtheit hingewiesen worden. Während dem Interview laut Hansen und Heine (1983: 15) im Anschluss an Thomas Mann eine „suggerierte und doch nur bedingt gegebene Authentizität“ zugrunde liegt, attestieren Hoffmann und Kaiser (2014: 17) ihm eine „echte Inszeniertheit“ in der Nachfolge von Eckermanns *Gesprächen mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (1836–1848). Zum sogenannten „Eckermann-Syndrom“ siehe Heubner (2002).

Daniel Kehlmann und Juli Zeh. Hier nehmen Gespräche, Antworten auf Umfragen, Interviews unterschiedlicher Arten und für unterschiedliche Verbreitungskanäle einen erheblichen Umfang ein. Andere Schriftsteller hingegen – etwa Thomas Bernhard, Brigitte Kronauer, Martin Mosebach und Esther Kinsky – äußerten ihre Vorbehalte gegenüber der Textsorte. Dieser Reflex findet eine Steigerung in der Interviewverweigerung, wie sie seit einigen Jahren von Botho Strauß praktiziert wird. In literatursoziologischer Hinsicht steht das Interview im Spannungsverhältnis von Selbstinszenierung als „absichtsvolle[r] Bezogenheit auf öffentliche Resonanzräume“ (Jürgensen / Kaiser 2011: 10) und Fremdinszenierung als Zuschreibungen etwa durch eine literaturwissenschaftliche Behandlung, aber auch durch weitere Akteure im literarischen Feld, allen voran Preisjurys, Verlage, Literaturhäuser, Bibliotheken und Archive. Dass daraus weitreichende Implikationen für das Autorbild sowie für die Konzeption von Autorschaft im Zuge der sogenannten *Rückkehr des Autors* (Jannidis et al. 1999) in den 1990er Jahren resultieren, kann hier nur angedeutet werden.

2. Demontage, Akzeptanz, Ablehnung. Zur Interviewpraxis W. G. Sebalds

Der Literaturwissenschaftler, Essayist und Schriftsteller W. G. Sebald (1944–2001) führte im Zeitraum von 1971 bis zu seinem vorzeitigen Tod ungefähr 60 Gespräche für Radiosender, Zeitungen und Zeitschriften. Im Interview-Werk Sebalds lässt sich eine Zäsur identifizieren. Es ist das Jahr 1996, in dem der Erzählband *Die Ausgewanderten* (1992) in der von Michael Hulse angefertigten englischen Übersetzung unter dem Titel *The Emigrants* erschien. Im Fahrwasser der positiven Aufnahme durch die anglo-amerikanische Literaturkritik, für die Susan Sontags hymnisch vorgetragenes Lob im führenden Rezensionsorgan *Times Literary Supplement* – „[a] masterpiece“; „I know of few books written in our time but this is one which attains the sublime“ (Sontag 1996: 15) – tonangebend war,[2] tritt Sebald nunmehr als gefragter Autor für Lesungen und Interviewpartner in englischsprachigen Ländern in Erscheinung. Die mediale Aufmerksamkeit um Sebald und sein Werk sollte noch potenziert werden durch seine kontrovers diskutierten Thesen zur deutschsprachigen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg, die er in seinen Zürcher

2 In ihrer Sebald-Biografie, *Speak, Silence*, kommentiert dies Carole Angier (2021: 355) wie folgt: „Sontag tipped him into world fame.“ Bei der Erscheinung von *Vertigo* (1999) – im Original: *Schwindel. Gefühle.* (1990) – fragte Sontag (2000: 3) rhetorisch, ob heuer literarische Größe noch möglich sei, um daraufhin selbst zu antworten: „One of the few answers available to English-language readers is the work of W. G. Sebald.“

Poetikvorlesungen (Oktober/November 1997) vortrug und die in Buchform unter dem Titel *Luftkrieg und Literatur* (1999) veröffentlicht wurden, sowie durch die Publikation seines Prosabands *Austerlitz* im Jahr 2001, die seinen fragwürdigen Ruf als *Holocaust writer* im US-amerikanischen und – wenngleich in geringerem Maße – auch im britischen Kontext untermauerte.[3] Sind in dem von Jo Catling und Richard Hibbitt herausgegebenen *Sebald Handbook* für die Jahre 1971 bis 1995 lediglich elf Interviews verzeichnet, sind es für den Zeitraum von 1996 bis 2000 22 und allein im letzten Jahr seines Lebens führte Sebald weitere 21 Interviews. Allein an dieser exponentiellen Entwicklungslinie lässt sich die rapide Wertsteigerung der Marke „Sebald" erkennen.

Das Interview ist für Sebald nicht nur Gelegenheit, für die eigenen Texte zu werben, Werkkommentare abzugeben, die Ehrerbietung für wichtige Referenzautoren – Johann Peter Hebel, Walter Benjamin, Franz Kafka, Vladimir Nabokov – zu erweisen und seine teils barsche Kritik an andere Autoren – etwa Heinrich Böll und Alfred Andersch – mitzuteilen. Vielmehr ist das Sebald'sche Interview als Kunstartefakt anzusehen (Hoffmann 2009), das auch autofiktionale Elemente und somit eine konzeptionelle Ähnlichkeit zu Sebalds eigenem literarischem Werk aufweist, indem Autor und Text oftmals in der jeweils spezifischen Gesprächssituation nicht grundsätzlich voneinander zu unterscheiden sind. Bis zu einem gewissen Grad kokettierte Sebald selbst mit der vermeintlichen Untrennbarkeit von Autor und Text, wie er im Gespräch mit Andreas Isenschmid anlässlich der Publikation von *Schwindel. Gefühle.* erläuterte: „Ich meine, es wäre ein schlimmes Urteil über das Buch, wenn man sagen müßte, daß die primäre Figur nicht der Autor ist. Wo der Autor sich nicht durchsetzt in einem Buch, ist das Buch eigentlich letzten Endes, auch wenn es noch so objektiv ist, umsonst geschrieben." (AdE, 68)[4] Dabei differenziert Sebald sehr wohl zwischen dem Schreibenden und dem Erzählenden. In seiner Antwort auf Isenschmids nächste Frage gab er zu Protokoll, es sei „natürlich auch so, daß der Erzähler des Buches mit mir selbst nicht unbedingt identisch ist, daß es da also auch Trennungslinien gibt." (AdE, 69) Mit seinem Œuvre hat es insofern eine besondere Bewandtnis, als es in aller Regel einen Ich-Erzähler aufweist, der mit dem Autor W. G. Sebald identifikatorisch verbunden ist. Ebenjene Engführung der auktorialen Stimme und der Erzählerstimme im literarischen Werk findet sich *mutatis mutandis* in

3 Bereits zu Lebzeiten wurde Sebald von dem einflussreichen US-Kritiker Richard Eder im selben Atemzug mit Primo Levi genannt und als „prime speaker of the Holocaust" (Eder 2001: 10) nobilitiert.

4 Einschlägige Interviewbände werden jeweils im Fließtext zitiert, die von Lynne Sharon Schwartz (2007) herausgegebene englischsprachige Sammlung unter der Sigle EM, der von Torsten Hoffmann (2011) besorgte deutschsprachige Band unter der Sigle AdE.

zahlreichen Interviews mit Sebald, indem das interviewte Individuum bisweilen mit dessen Ich-Erzähler gleichgesetzt wird. Hier nimmt der Interviewer eine Verquickung von Autor und Werk vor, die zugleich die charakteristische Mischung von Faktizität und Literarizität in Sebalds Lyrik und Prosa veranschaulicht. So vermag man die von ihm gegebenen Interviews „in sprachlicher wie thematischer Hinsicht als Fortsetzungen seiner literarischen Texte lesen" (Hoffmann 2015: 108).

Im Gespräch charakterisierte sich Sebald stets als latent unwilliger Interviewpartner – wohlwissend, dass Bekundungen von Abscheu vor der Öffentlichkeit schon längst zu den rhetorischen Figuren von Interviewantworten zählen. In erster Linie widerstrebten ihm bewusste Vermarktungsstrategien, die einer Instrumentalisierung seines literarischen Schaffens gleichkämen. So äußerte er sich im Juli 1993: „Und der Literaturbetrieb ist ja nun wirklich ein Betrieb heutzutage, in dem man dann hin und her geschaßt wird und über alle möglichen Hindernisse springen soll. Die Serviceleistungen, die man für ein Buch zu erbringen hat, sind zum Teil – also, wie soll ich sagen? – ermüdend." (AdE, 102 f.) Zwei Jahre später hingegen zur Veröffentlichung von *Die Ringe des Saturn* zeigte Sebald Verständnis für das aufkommende Medieninteresse: „Der *self-interest* geht über die Plage, die das bedeutet, hinaus: Ich wollte dem Buch einen guten Start geben." Sodann erfolgt indes die Sebald'sche Pointe: „Allerdings ist der Aufwand, der etwa für ein Feature in einem Magazin betrieben wird, schon sehr ekelhaft: Da waren Journalisten praktisch die ganze Woche lang da, und man weiß, daß da nicht viel bei herauskommt." (AdE, 111) Einerseits ist hier der Ekel vor dem Eindringen des Literaturbetriebs ins Private – und die schriftstellerische Arbeit apostrophierte Sebald konsequent als private Beschäftigung in dem von ihm so genannten *potting shed* –, die Geringschätzung für Public-Relations-Aufgaben und das Entsetzen über die Notwendigkeit der Selbstvermarktung zum Ausdruck gebracht. Andererseits offenbart die Antwort einen raffinierten Sinn für das (komisch) Subversive, wie er auch in seiner Lyrik und Prosa präsent ist (Whitehead 2022).[5]

5 Von Relevanz sind in diesem Zusammenhang das wiederholt postulierte Selbstverständnis Sebalds als Spätberufener – „[. . .] weil ich ja ohnehin sehr spät mit dem Schreiben begonnen habe" (AdE, 50) – und die von ihm gerne kolportierte Legende eines dritten Vornamens, den er allerdings nie besaß: „Und ich habe deshalb also meinen dritten Vornamen, der Max ist." (AdE, 96)

3. Zwischen Holocaust writer *und* bricoleur

Der Ausgewanderte Sebald, der im Alter von 22 Jahren nach Manchester in England ging und von Oktober 1970 dauerhaft – ausgenommen Aufenthalte in Sankt Gallen (1968/69) und München (1976) – bis zu seinem Tod 31 Jahre später in der Grafschaft Norfolk lebte und arbeitete, gab infolge der frühzeitigen Kanonisierung seines literarischen Schaffens zahlreiche Gespräche auf Englisch, laut *Sebald Handbook* 26 an der Zahl. Das sind beinah die Hälfte aller Interviews. Vergleicht man das deutschsprachige Interviewkorpus mit dem englischsprachigen, ist eine subtile Diskursverschiebung bemerkbar: Während die deutschsprachige Sebald-Rezeption sich im Wesentlichen mit dem melancholischen Grundton sowie mit den intertextuellen, intermedialen und autobiografischen Bezügen auseinandersetzt, befasst sich die englischsprachige Kritik mit dem Leitmotiv des Exils, der komplexen Geschichte jüdischer Assimilation in Deutschland und – allen voran – den Spuren des nationalsozialistischen Völkermords in Sebalds Werk.

Im Laufe seiner vergleichsweise kurzen Karriere als Schriftsteller kam Sebald kaum umhin, den seinem Schreiben inhärenten Konnex von Ästhetik und Ethik darzulegen. Nicht zuletzt führte dies aber auch dazu, dass Sebald es in regelmäßigen Abständen für notwendig ansah, sein Interesse als Deutscher ohne jüdische Herkunft an den der systematischen Massenvernichtung ausgesetzten Juden zu legitimieren. So sagte er dem amerikanischen Kritiker Joseph Cuomo mit Seitenhieb auf Andersch: „I think certainly for a German gentile to write about Jewish lives is not unproblematic. There are examples of that, writers attempting this in Germany in the 1960s and 70s, and many of these attempts are – one can't say it really otherwise – shameful." (EM, 111) In einem frühen Porträt über Sebald, das im *Jewish Quarterly* (Winter-Ausgabe 1996/97) anlässlich der Veröffentlichung von *The Emigrants* erschien, geht es bezeichnenderweise fast ausschließlich um die Vernichtung der Juden im Faschismus. Die allzu robuste Lektüre der Journalistin Carole Angier hat zur Folge, dass dieser mehrere objektive Fehler unterlaufen, wobei Sebald auf Berichtigung verzichtete. So werden die vier Protagonisten *pars pro toto* gelesen, als seien sie *alle* jüdischer Herkunft, obgleich die Paul-Bereyter-Figur der zweiten Erzählung „nur" eine jüdische Großmutter hat und in der Terminologie des NS-Regimes als „Dreivierteltelarier" (Sebald 1992: 74) gilt und die Hauptfigur der dritten Erzählung, Ambros Adelwarth, gar keine familiären Verbindungen zum Judentum aufweist. Davon freilich unbeirrt behauptet Angier: „its [*The Emigrants*', PW] main subject is the tragedy of the Jews and Germany." (EM, 63) Das Gespräch macht gewissermaßen den schmalen Grat deutlich, auf dem Sebald in seinen Interviews wandert, und legt den Grundstein für eine angelsächsische Rezeption von seinem Schaffen, welche

exklusiv die Prosabände mit direktem Bezug zur Shoah – *The Emigrants* sowie *Austerlitz* – in den Fokus rückt.

Die vielen englischsprachigen Interviews, die der Autor ab 1996/ führte, arbeiten mit an der kulturellen Konstruktion des „guten Deutschen“ W. G. Sebald (hier ohne ironische Konnotation). In seinen Werken sensibilisiert der Nicht-Jude Sebald, der zur Verwunderung vieler Kritiker in seiner englischen Wahlheimat stets in seiner Muttersprache, in der Sprache der „Täter“, schrieb, für das Schicksal der im Zweiten Weltkrieg ermordeten Juden, ohne dabei in Larmoyanz zu verfallen: Empathie ohne verfälschende Identifikation mit den Opfern der Geschichte, ein Annäherung und Distanzierung synthetisierendes Eingedenken. Umschrieben ist hier Sebalds Konzept der *bricolage*, welches er von Claude Lévi-Strauss und seinem Buch *La Pensée sauvage* (1962) übernahm.[6] Eine spezifisch literarische Form des „wilden“, vorrationalen Denkens bestimmt auch das ambivalente Verhältnis von Fakt und Fiktion in Sebalds Werk (Whitehead 2019: 36–50), wie in einem Interview aus dem Jahr 2000 dargelegt: „Es krankt ein Großteil der Schreiberei heutzutage daran, daß ohne reale Grundlage losgearbeitet wird [. . .]. Man braucht wie ein Schreiner Bretter, um daraus einen Kasten zu machen.“ (AdE, 181) Weder kann hier von einer Sakralisierung der literarisch-schöpferischen Tätigkeit die Rede sein, noch lässt sich eine kathartische Selbstzermarterung des Künstlers ausmachen. Das Schreiben sei, so Sebald, eine technische, handwerklich an Faktizität ausgerichtete, bewusstseinsarchäologische Beschäftigung abseits jeglicher Genieästhetik.

Gerade die historische Belegtheit seiner Erzählstoffe betonte Sebald in Zeitungs- und Radiogesprächen. In der Ablehnung eines abstrakten Wissenschaftsideals, das auf Sachlichkeit wie Neutralität beruht, entwickelte er ein poetologisches Konzept, welches Subjektives und Objektives miteinander zu verbinden versucht, wie er im postum abgedruckten Interview mit Uwe Pralle mit Verweis auf Theodor W. Adorno erklärte: „Einerseits forderte er so etwas wie einen materialistischen Diskurs, den der deutsche Idealismus und seine Nachgeborenen aber nicht hochkommen ließen; und andererseits die Interpolation einer radikal subjektiven Erfahrung in diesen Diskurs: der eigenen Psychologie, der eigenen Trauer, der eigenen Hoffnungen, der eigenen Lust und so weiter.“ (AdE, 255) Biografisch konkret wird dieses Schreibprogramm in einem am 16. Oktober 1997 aufgenommenen Interview mit Eleanor Wachtel für die kanadische Rundfunkanstalt CBC. Hier erwähnte Sebald eingangs Jean Améry, Primo Levi, Paul Celan und Tadeusz Borowski, die als Chiffren des Überlebensschuld-Syndroms wie des damit assoziierten Alterssuizids

6 Sebalds besaß die von Hans Naumann besorgte deutsche Übersetzung und sein stark annotiertes, offenbar mehrfach gelesenes Arbeitsexemplar von *Das wilde Denken* (1973) ist im Deutschen Literaturarchiv Marbach erhalten (Whitehead 2019: 275).

fungieren. Diese und weitere Schriftsteller „failed to escape the shadows which were cast over their lives by the Shoah and ultimately succumbed to the weight of memory." (EM, 38) Als Sebald 1989/90 an einem Aufsatz über Améry arbeitete, seien ihm vier Personen eingefallen, die er selbst kannte und deren Biografien er derselben Kategorie einer „approximative[n] Wahrheit über diese Vergangenheit" (AdE, 256) zuordnete: „The stories as they appear in the book follow pretty much the lines or the trajectories of these four lives as they were in reality. The changes that I made, i.e., extending certain vectors, foreshortening certain things, adding here and there, taking something away, are marginal changes, changes of style rather than changes of substance." (EM, 38) Ästhetische Belange seien nicht von ethischen Belangen der erzählenden Künste zu unterscheiden; Literarizität müsse in der Faktizität des Erzählten begründet liegen, ja diese seien komplementär aufeinander bezogen.

Mit ähnlichem Verfahren, deren Mechanismen aber problematischer sind als die bewusste, aber im Grunde harmlose Legendenbildung um seine Persona als Autor, operierte Sebald im bereits erwähnten Gespräch mit Angier. Auch hier behauptete er, die in *Die Ausgewanderten* literarisch verarbeiteten Biografien seien gegenüber den jeweiligen historischen Folien nur geringfügig geändert worden: „some small changes" (EM, 70). Alles Wesentliche hingegen entspreche durchaus den Tatsachen. Vor diesem Hintergrund erweist es sich als heikel, dass Sebald in der Gestalt des Dr. Henry Selwyn alias Hersch Seweryn einen tragischen Ausgewanderten kreierte, obgleich es sich bei dessen Vorlage, Sebalds Vermieter, Dr. Philip Rhoades Buckton (1901–1974), keineswegs um einen aus dem litauischen Grodno stammenden Juden handelte. Besonders eklatant wird es, wenn Sebald im Interview die Verbindung von historischen Realien und Erzählkunst untermauert: Dr. Selwyn „told me about Grodno, sooner than I say in the story, but very cursorily. The first time I thought, *this is not a straight English gentleman*, was at a Christmas party they gave. There was this huge living room and a blazing fire, and one very incongruous lady. Dr. Selwyn introduced her as his sister from Tel Aviv. And of course then I knew." (EM, 70) Das Vexierbild des Henry Selwyn ist für Sebald in dem Augenblick gelöst, in dem die in Israel lebende Schwester vorgestellt wurde: Des Rätsels Lösung ist eine verschleierte jüdische Identität und Sebalds Fabulieren scheut nicht davor zurück, eine klischeehafte Doppelcodierung von Judentum („Tel Aviv") und Homosexualität („*not a straight English gentleman*") mit erzählerischen Mitteln zu entwerfen.

Offenbar wird das Medium des Interviews dahingehend genutzt, um die Authentizität einer zentralen Stelle in *Die Ausgewanderten* nachträglich festzustellen. Im Prosatext heißt es, der Ich-Erzähler und seine Frau Clara seien zu einem *petit comité* gebeten worden, bei dem die Themen Heimat(verlust) und sublimierte Homoerotik subtextuell angesprochen sind (Sebald

1992: 21–29). Wenig später bei einem Besuch des Ich-Erzählers berichtet Dr. Selwyn von seiner im Spätherbst des Jahres 1899 erfolgten Flucht aus Litauen im Alter von sieben Jahren, wobei auffallend ist, dass Judentum oder Pogrome im Text mit keinem Wort erwähnt werden. Gemäß des Sebald'schen Diktums, man solle das Haupt der Medusa nicht direkt anschauen (Jaggi 2001), sind die Schmerzensspuren der Geschichte nur mithilfe der Namensgebung – z.B. „Feldhendler", „Aaron Wald" – und der Erwähnung des Cheder (Sebald 1992: 30 f.) zu entziffern, wie der Autor im Gespräch mit Michael Silverblatt explizierte: „The reader needs to be prompted that the narrator has a conscience, that he is and has been perhaps for a long time engaged with these questions. And this is why the main scenes of horror are never directly addressed. [. . .] So the only way in which one can approach these things, in my view, is obliquely, tangentially, by reference rather than by direct confrontation." (EM, 80)

Wie steht es nun um Sebalds Label als „guter Deutscher", wofür die im Interview wiederholte Postulierung einer ethisch begründeten Erzählkunst konstituierend ist? Wie ist eine im Nachhinein vorgenommene Beglaubigung von Fiktion im Rahmen einer grundsätzlich faktualen Textgattung einzuordnen? Tatsächlich ist die literarische Figur Dr. Henry Selwyn in vielen Aspekten mit der historischen Folie Dr. Rhoades Buckton eng verwandt: Dieser war Arzt, lebte in Norfolk, heiratete eine Schweizerin, war passionierter Naturforscher – und tatsächlich erschoss er sich selbst im Alter mit einem Jagdgewehr. „In other words, he was almost exactly like Dr Henry Selwyn, except in the most important respect. For he not only seemed English; he *was* English, through and through. He was born in Cheshire, not Lithuania, and he didn't have a Jewish bone in his body." (Angier 2021: 21 f.) Vor diesem Hintergrund lässt sich eine eigentümliche Dialektik in der (Selbst)Stilisierung Sebalds ausmachen. Einerseits bedient er sich den Techniken schriftstellerischer Inszenierungspraktiken, um das Schreibprogramm einer sich in historische Realien einschreibenden Erzählprosa zu betonen, wobei der empathischen Behandlung jüdischen Lebens, auf die Feuilleton-Beiträge nach wie vor in hagiografischer Manier verweisen, besonderes Gewicht zukommt. So avanciert Sebald in seinen auf Englisch gehaltenen Interviews zu einer moralischen Instanz.[7] Andererseits wird diese Position ausgerechnet durch den Autor selbst unterminiert, indem er im Reflexionsraum einer primär auf Faktizität ausgerichteten Textgattung eine potente Mischung von Fakt und Fiktion kreiert. In der daraus resultierenden autorkritischen Destabilisierung der eigenen Darstellung als ethisch-moralisch Geeichter im Sinne einer polyvalenten Rezeptionssteuerung

7 Für eine Diskussion der Vormodellierung von Deutungsansätzen zu Sebalds Werk und deren Übernahme durch die Spezialforschung siehe Schütte (2020: 461–466).

problematisiert Sebald epitextuell westliche Erinnerungskulturen sowie deren kommunikative und performative Elemente.

Auf die Wechselwirkung von ästhetischen Inszenierungspraktiken und literarischem Markt hinsichtlich einer kulturräsonierenden Öffentlichkeit machte der Schriftsteller und Essayist Will Self in seiner *Sebald Memorial Lecture* – gehalten am 11. Januar 2010 in London – implizit aufmerksam und diagnostizierte die Appropriation Sebalds durch das englischsprachige literarische Establishment: „For the English-speaking world – and the English in particular – Sebald is the longed for ‚Good German'" (Self 2014: 105). Die außerordentliche Resonanz, die Sebalds Werk auslöste und die gleichermaßen in unkritischen Interviewfragen an den Autor einen symptomatischen Ausdruck findet, sei nichts anderes als eine Form der Selbstbeweihräucherung der Briten. Der Umstand, dass Sebald sich in England niederließ, lasse sich als moralische Bekräftigung des Sieges der Alliierten im Zweiten Weltkrieg deuten. Und weiter: Der Grund für diesen „Sieg" seien die Errungenschaften liberalen Denkens auf britischem Boden: „In England, Sebald's onetime presence among us – even if we would never be so crass as to think this, let alone articulate it – is registered as further confirmation that we won, and won because of our righteousness, our liberality, our inclusiveness and our tolerance. Where else would the Good German have sprouted so readily, if not from our brown and nutritious soil?" (Self 2014: 106) Die im britischen Kulturbetrieb virulente Vorstellung von Sebald als *gutem Deutschen*, an der auch die Interviewpraxis des Autors ihren Anteil hat, vermag nicht nur Auskunft zu geben über Sebalds Schaffen als solches, sondern auch über die polyvalenten Strukturen und die mannigfaltigen kulturpolitischen Funktionen öffentlicher Diskurse im britischen, europäischen und transnationalen Kontext.

Bibliografie

Angier, Carole (2021), *Speak, Silence. In Search of W. G. Sebald*. London u.a.: Bloomsbury Circus.

Belke, Horst (1973), *Literarische Gebrauchsformen*. Düsseldorf: Bertelsmann.

Eder, Richard (2001), „Excavating a Life", in *New York Times Book Review*, 28. Oktober 2001, 10.

Genette, Gérard (2019), *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hansen, Volkmar / Gert Heine (1983), „Einleitung. Das Interview oder Der bockfüßige Gott", in dies. (Hrsg.), *Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909–1955*. Hamburg: Knaus, 7–25.

Hansen, Volkmar (1998), „Das literarische Interview“, in Andrea Bartl / Jürgen Eder / Harry Fröhlich / Klaus Dieter Post / Ursula Regener (Hrsg.), *„In Spuren gehen. .“. Festschrift für Helmut Koopmann*. Tübingen: Niemeyer, 461–473.

Heubner, Holger (2002), *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*. Berlin: Logos.

Hoffmann, Torsten (2009), „Das Interview als Kunstwerk. Plädoyer für die Analyse von Schriftstellerinterviews am Beispiel von W. G. Sebald“, in *Weimarer Beiträge* 55, 276–292.

Hoffmann, Torsten / Gerhard Kaiser (2014), „Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand“, in Dies. (Hrsg.), *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Paderborn: Fink, 9–25.

Hoffmann, Torsten (2015), „Interviews. Zur Inszenierung von Nicht-Inszeniertheit“, in *literatur für leser* 38, 99–111.

Jaggi, Maya (2001), „Recovered Memories“, in *The Guardian*, Saturday Review Section, 22. September 2001, 6–7.

Jannidis, Fotis / Gerhard Lauer / Matías Martínez / Simone Winko (Hrsg.) (1999), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer.

Jürgensen, Christoph / Gerhard Kaiser (2011), „Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese“, in dies. (Hrsg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg: Winter, 9–30.

Pekar, Thomas (1998), „Interview“, in Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 4: *Hu–K*. Tübingen: Niemeyer, 533–539.

Schütte, Uwe (2020), *W. G. Sebald. Leben und literarisches Werk*. Berlin / Boston: De Gruyter.

Schwartz, Lynne Sharon (2007), *The Emergence of Memory. Conversations with W. G. Sebald*. New York: Seven Stories.

Sebald, W. G. (1992), *Die Ausgewanderten*. Frankfurt am Main: Eichborn.

Sebald, W. G. (2011), *„Auf ungeheuer dünnem Eis“. Gespräche 1971 bis 2001*, hrsg. von Torsten Hoffmann. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

Seiler, Sascha (2009), „Interview“, in Dieter Lamping (Hrsg.), *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner, 403–407.

Self, Will (2014), „Absent and Jews and Invisible Executioners“, in Jon Cook (Hrsg.), *After Sebald. Essays and Illuminations*. Woodbridge: Full Circle, 95–114.

Sontag, Susan (1996), [o.T.], in *Times Literary Supplement*, 29. November 1996, 15.

Sontag, Susan (2000), „A Mind in Mourning“, in *Times Literary Supplement*, 25. Februar 2000, 3–4.

Whitehead, Paul (2019), *Im Abseits. W. G. Sebalds Ästhetik des Marginalen*. Bielefeld: Aisthesis.

Whitehead, Paul (2022), „‚Schön ist das Leben‘. Witz und Komik im Werk W. G. Sebalds“, in Ricardo Felberbaum / Dorothea Hauser / Kay Wolfinger (Hrsg.), *Nebelflecken und das Unbeobachtete. Neue Forschungsansätze zum Werk W. G. Sebalds*. Würzburg: Königshausen & Neumann [im Druck].

Strategien der Avantgarde. Kontinuitäten seit 1910

Herausgegeben von Lore Knapp, Sarah Pogoda, Julian Preece

Einleitung

Die Begriffe Tradition und Avantgarde stehen komplementär zueinander, insofern Avantgarden ästhetische Kontinuitäten aufbrechen. In ihrer Zurückweisung der Tradition finden sie neue Praktiken, die jedoch bald selbst historische Tradierung erleben. Denn mit der Zeit gehen Avantgarden in den Kanon ein, gegen den sie zunächst antreten (Bourdieu 1992), indem sie die Grenzen der Kunst herausfordern. Mit Niklas Luhmann, der Avantgarde als eine Kraft der Kunst beschreibt, die nach der bestmöglichen Erweiterung ihres Systems strebt, wird die Zurückweisung der Tradition zum (Über-)Lebensprinzip (Luhmann 1995). Statt allerdings das Ende einer übertheoretisierten Konzeptkunst zu behaupten, wie Paul Mann (1999), leistet der vorliegende Band einen Beitrag dazu, Traditionen der Avantgarde zu beschreiben und dabei grenzüberschreitende Entwicklungen des Neuen zu berücksichtigen. Die Beiträge der IVG 2021-Sektion *Strategien der Avantgarde. Kontinuitäten seit 1900* stellen sich in einzelnen Fallstudien der Aufgabe, mit einem Avantgarde-Begriff zu arbeiten, der weder inflationär und somit als präzises begriffliches Werkzeug untauglich ist, noch sich historisch auf Richtungen wie Dadaismus, Surrealismus, Futurismus oder inzwischen kanonisierte Neo-Avantgarden eingrenzen lässt. Als Assemblage machen die vorliegenden Beiträge deutlich, dass die Avantgarde gerade in ihren Kontinuitäten ihre Kraft findet, ja vielleicht sogar von Traditionen der Avantgarde zu sprechen ist.

Clement Greenberg beobachtet in seinem Aufsatz *Avantgarde und Kitsch* (2009) das weltpolitische Geschehen aus dem Zeitgeist New Yorks der 1930er Jahre heraus. Die Avantgarden seiner Zeit haben für ihn gegenüber den kulturellen Mainstream-Erscheinungen, bzw. gegenüber der allgemeinen Ästhetisierung der Lebenswelt, die er Kitsch nennt, den Vorteil, dass sie politisch unabhängig agieren. Die Avantgarden seien so autonom, dass Faschismus und Stalinismus sie nicht propagandistisch infiltrieren könnten. Demian Berger zeigt nun am Beispiel von Gustav Landauer, wie sich Moderne und Avantgarde um 1900 in ein und demselben theoretischen Ansatz durchdringen, der unter dem Primat einer politischen Agenda Avantgardistisches mit vormodernen Zügen versetzt. Das sozialistische Harmonieideal Landauers verbietet gewissermaßen jede ästhetische Fragmentarisierung, Akzeleration oder Zentrifugalisierung. Statt das gesellschaftliche Auseinanderdriften des frühen 20. Jahrhunderts abzubilden, müsse eine politische ästhetische Praxis eine Einheitsutopie offen halten und in der Kunst erfahrbar machen. Damit ist Landauer für Berger ein Paradebeispiel dafür, wie sich die Avantgarde aus den Paradoxien

der Moderne hervorbringt. Die historische Verortung Landauers entspricht Greenberg ebenso wie der bekannten Theorie Peter Bürgers (1974). Die hier dokumentierte Sektion hingegen versteht die Avantgarde als ein historisch nicht ungebundenes, aber immer wieder neu begründbares Kunst- und Literaturkonzept, und zwar über die angestrebte Verbindung von Kunst und Leben hinaus. Roman Kowerts Beitrag befasst sich in diesem Sinne mit Jacques Rancières Position, dass die Avantgarden gar nicht mit dem „ästhetischen Regime der Kunst“ (Rancière 2016: 41 f., 45 ff.) brechen, sondern es lediglich in einer weiteren Spielart fortsetzen. Von diesem theoretischen Hintergrund ausgehend diskutiert Kowert Brechts Werk, dem Rancière auf Grund des für ihn anti-egalitären pädagogischen Anspruchs den emanzipatorischen Anspruch der Avantgarde abspricht, womit Rancière aber – so Kowert – die spezifischen historischen Möglichkeitsbedingungen des epischen Theaters verkenne. Während Rancière Brecht ein traditionell marxistisches Menschenbild unterstellt, das den Menschen als ein ohne theoretische Unterweisung zur Veränderung seiner Welt unfähiges Wesen begreift, widme sich Brechts episches Theater - Marx‘ späterer Position folgend - doch gerade dem veränderlichen und verändernden Menschen. Kowert begreift Brechts Theater damit als eine politische Avantgarde, die über ein folgenloses „Leben-Werden der Kunst“ hinausgeht. Auch für Susanna Werger besteht die Avantgarde weniger in ästhetischen Formprinzipien als in einer gemeinsamen Haltung – antagonistisch zu ihrer jeweiligen Zeit. Eine solche Haltung sei nicht historisch gebunden (Poggioli 1967) und könne von späteren Künstlern durchaus avantgardistisch aufgefasst werden. Auch wenn Werger in ihrem Beitrag nicht zurückgeht zum Literaturstreit der *Querelles des Anciens et des Modernes*, zeigt sie mit ihrer Gegenüberstellung von Jakob Lenz’ Bürgerlichem Trauerspiel *Die Soldaten* (1776) – einem Werk des 18. Jahrhunderts – und Bernd Alois Zimmermanns Opernadaption von 1964 Strategien auf, die bereits für den Literaturstreit galten und sich auch für die Avantgarden als charakteristisch erweisen. Mathias Meert hingegen analysiert vor allem Formprinzipien und beschreibt in seinem Beitrag Parallelen zwischen Pantomimen und der „Retheatralisierung“ des Theaters durch die Avantgarde. Er bezieht sich auf Sandra Umathums Feststellung, in der heutigen Theaterwissenschaft spiele der Begriff der Neo-Avantgarde – insbesondere im Vergleich zum Konzept des Postdramatischen – eine eher untergeordnete Rolle und sei heuristisch wenig hilfreich (vgl. Umathum 2014: 31). Bedenkt man allerdings solche Steigerungsformen des Postdramatischen, wie sie Christoph Schlingensiefs Aktionstheater in der Fortsetzung seiner anti-narrativen Filme entwickelt hat, gewinnt der Begriff der Neo-Avantgarde doch wieder an Relevanz. Durch Einverleibungen avantgardistischer Strategien, Ästhetiken und konkreter Bezüge zu Joseph Beuys, Kurt Kren, Alan Kaprow oder dem Wiener Aktionismus erweitert Schlingensief das Postdramatische. Ähnlich ist auch der deutsch-walisische Blog *Verifiktion* zugleich Austragungsort und Archiv

einer künstlerischen Erforschung von Avantgarde und Neo-Avantgarde, wie Sarah Pogoda und Lore Knapp in ihrem Beitrag über Fluxus, Dada, Zufall und das Ineinander von Sprache und Erfahrung in dem Blog darlegen. Anne Katrin Lorenz wiederum geht in ihrem Beitrag zu Herwarth Waldens *Sturm* der Form der Polemik als strategischem Ort der Avantgarde nach. Sie zeigt, welchen Erkenntnisgewinn die Befragung der Polemik als Avantgarde in sich birgt, die bei Walden zum Agitationsinstrument und damit zu einem Ort der Offenbarung und Selbstbestätigung der Avantgarde wird. Waldens Polemiken zeigen Institutionskritik als eine weitere Kontinuität der Avantgarde. Julian Preece beschreibt schließlich Bezugnahmen auf historische Avantgarden und Neo-Avantgarden in autofiktionalen Prosatexten von Chris Kraus um 2000, etwa auf das Dada-Duo vom Cabaret Voltaire Emmy Hennings und Hugo Ball sowie auf die Geschwister Alexander und Alexandra Kluge oder die RAF.

Die folgenden Analysen belegen das Erkenntnispotential eines erweiterten Avantgardebegriffs und geben somit Anlass dazu, weitere Erkundungen auch im größeren historischen Rahmen vorzunehmen.

Lore Knapp, Sarah Pogoda

Literaturverzeichnis

Bourdieu 1992 = Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris.

Bürger 1974 = Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M.

Greenberg 2009 = Clemens Greenberg. Avantgarde und Kitsch (1939). In Ders. *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Aufsätze*. Hrsg. v. Gerti Fietzeck und Michael Glasmeier. Übers. v. Christoph Hollender. Hamburg, S. 29–55.

Luhmann 1995 = Niklas Luhmann. *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.

Mann 1999 = Paul Mann. The Afterlife of the Avant-Garde. In *Masocriticism*. Albany, New York, S. 1–17.

Poggioli 1967 = Renato Poggioli. „The Avant-Garde and Politics." In *Yale French Studies* 39, S. 180–187.

Rancière 2016 = Jacques Rancière. *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien.

Umathum 2014 = Sandra Umathum. „Avantgarde." In *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika; Doris Kolesch; Matthias Warstat. Stuttgart, S. 28–31.

Avantgardistischer Klassizismus Zum Verhältnis von Moderne und Avantgarde in Gustav Landauers Ästhetik

Demian Berger (Zürich)

1. Einleitung

Idealtypisch könnte man den Gegensatz von Moderne und Avantgarde wie folgt fassen: Sucht die Moderne die ästhetische Autonomie mittels spezifischer künstlerischer Techniken und im Rekurs auf bestimmte ideologische Komplexe zu steigern, so geht es der Avantgarde um die Auflösung der geschichtlich erlangten künstlerischen Autonomie, wobei sie sich ebenfalls bestimmter ästhetischer Verfahren bedient und auf gewisse Ideologie-Konglomerate rekurriert. Diesen beiden Polen der ästhetischen Moderne im weiteren Sinne gemeinsam ist die Tendenz, ein Denk-Paradigma aufzulösen, das man als „bürgerliche Synthesis" bezeichnen könnte, wiederum auf formal-ästhetischer und inhaltlich-ideologischer Ebene.[1] Am Beispiel von Gustav Landauer (1870–1919) lässt sich zeigen, wie sich Moderne und Avantgarde in ein und demselben theoretischen Ansatz durchdringen und wie Avantgardistisches sogar mit vormodernen Zügen zusammenhängen kann. Man könnte das als (weiteren) Beleg für die objektive Vielfalt und Offenheit der historischen Avantgarde ansehen. Doch hängt auch diese Einsicht von begrifflichen Entscheidungen ab, die die Art und Weise des Zusammenspiels heterogener Momente erst beschreibbar machen.

Wenn Landauer Avantgardist ist, dann nicht als Literat, sondern als Theoretiker im Bereich politischer Ästhetik. Landauer hat einen Roman und einige Erzählungen hinterlassen, die formal nicht allzu ambitioniert sind und sich oft wie philosophisch-politische Manifeste in literarischer Form lesen.[2] Er selbst sagte von sich, er sei ein „dichterischer Mensch, der zu anderm als zu Gestaltendichten berufen" sei (Buber 1929: 182), wobei es naheliegt, dieses „andere" in der theoretischen Reflexion über Ästhetik zu erblicken, die

1 Ich beziehe mich in dieser Bestimmung im Wesentlichen auf drei Ansätze, auf Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie* (Adorno 1970), auf Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (Bürger 1974) und auf Panajotis Kondylis' *Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform* (Kondylis 1991).

2 Allerdings wurde Landauers literarisches Schaffen auch in Bezug auf die formalen Aspekte gewürdigt bei Kaiser 2014.

sich mit politischen, philosophischen, mystisch-religiösen oder medientheoretischen Überlegungen verbindet. Entsprechend geht es hier um die Modernität bzw. den Avantgardismus der *theoretischen* Ästhetik Landauers. Wie sich ästhetische Praxis in einer künstlerischen Epoche nicht unabhängig von bestimmten theoretischen Modellen und Vorstellungen formiert – auch wenn sie diesen selbst nicht entsprechen mag oder sie transzendiert –, so artikuliert sich auch die theoretische Ästhetik vor dem Hintergrund (bevorzugter oder abgelehnter) ästhetischer Praktiken. Das gilt besonders für Landauer, der seine ästhetischen Begriffe nicht abstrakt, sondern weitgehend konkret und normativ am literarischen Material, in seinen Literaturkritiken entwickelt.

2. Mystik – Ästhetik – Politik

Um Landauers Avantgarde-Konzept sowie die Frage, worin die eigentümliche Modernität seines Denkens besteht, zu verstehen, ist es wichtig zu erläutern, wie die drei konzeptuellen Makrobereiche Mystik, Ästhetik und Politik zusammenhängen. Landauer entwickelt sein Mystik-Konzept in *Skepsis und Mystik* (1903) im Anschluss an Fritz Mauthners Sprachkritik, insbesondere an dessen Theorie der „Zufallssinne", wonach die Sinneseindrücke aufgrund ihrer Bindung an das praktische Lebensinteresse keine epistemische, d.h. empiristische Basis für die sprachlichen Ausdrücke bilden können. Dabei ist die Sprache ihrerseits an die menschliche, mithin historische Lebenspraxis zurückgebunden und in praktische Handlungszusammenhänge eingebettet. Ist demnach Sinnlichkeit in dieser Bedeutung für Landauer „nicht zur objektiven Welterkenntnis eingerichtet" (Landauer 2011: 45), so bildet sie dennoch das Medium mystischer Erfahrung, indem sie als panpsychischer „Seelenstrom" (Landauer 2011: 53) ins Subjekt „einfließt" und ihm dergestalt – in Form einer Subjekt-Objekt-Verschmelzung – die Welt als Ganze erschließt (vgl. Berger 2019: 88–97). Ist mystische Erfahrung in diesem Sinn primär nicht sprachlich, so kann sie sich doch in sprachliche, genauer in poetisch-metaphorische Praxis verlängern, um so jene Erfahrung nicht einfach abzubilden, sondern sie zu vertiefen und intersubjektiv zu vermitteln. Zwar ist schon die subjektive Verschmelzung mit der Welt in ihrer sinnlichen Fülle und Dynamik eine Erfahrung der Welt*gemeinschaft,* doch vermag sie sich erst durch das Band der poetischen Sprache – allgemeiner: der ästhetischen, schöpferischen Praxis – als intersubjektive Erfahrung, als Gemeinschaftserlebnis zu konstituieren (vgl. Berger 2019: 98–115). Landauers Mystik-Konzept hat somit eine doppelte Funktion. Erstens handelt es sich dabei um die *ontologische* Fundierung ästhetischer Praxis: Weil mystische Erfahrung selbst von elementar

sinnlicher, d.h. „ästhetischer" Natur ist, kann sie die Basis für ästhetische Praxis im eigentlichen Sinn bilden, wobei letztere wiederum auf ihr ontologisches Fundament zurückwirkt. Zweitens vermag mystische Erfahrung damit ästhetische Praxis auch *normativ-ethisch* zu begründen, insofern damit eine Gemeinschaftserfahrung und Subjekt-Transzendenz in der radikalsten Form verbunden ist: Im Zusammenfließen mit der Welt als Seelenfluss überwindet das Erfahrungssubjekt seine egoistischen Partialinteressen und öffnet sich der Gemeinschaft aller Lebewesen, der lebendigen Welt schlechthin. Es ist diese ethische Grunderfahrung, die sich in der sprachlich-ästhetischen Praxis mitteilt und sich so auf andere Individuen überträgt.

Durch die Vermittlung ästhetischer Praxis geht individuelle mystische Erfahrung in politisches Handeln über, und zwar in doppelter Weise. Erstens entwirft Landauer, mit konstitutivem Bezug auf die Weimarer Klassik, ein eigenes Konzept ästhetischer Erziehung: Weil mystische Erfahrung nicht allgemein vorausgesetzt werden kann und zunächst individuell-singulär bleibt, sie aber die Bedingung für wahrhaft ethisches Handeln darstellt, bedarf es einer ästhetischen Vermittlungsleistung, um die Individuen eines gesellschaftlichen Verbunds in jene gemeinwohlorientierte Stimmung zu versetzen, die der originär mystischen zumindest nahekommt. Es ist eben der Kunstgenuss, der die Kunst Rezipienten in eine quasi-mystische Stimmung bringt, die der mystisch-schöpferischen im ästhetischen Genie – Landauer denkt besonders an die neoromantische Dichtung, etwa bei Stefan George und Hugo von Hofmannsthal – ähnlich ist. Die solchermaßen mystisch-ästhetisch ergriffenen Individuen werden nun entweder, die entsprechende Befähigung vorausgesetzt, ihrerseits Kunstwerke produzieren und den eben geschilderten Prozess erneut in Gang setzen, oder sie werden den politischen Neuaufbau von Gesellschaft in Angriff nehmen. Denn Landauer denkt zweitens die Möglichkeit, dass mystische Erfahrung direkt in politisches Handeln übergeht, ohne dass es dafür einer Vermittlung durch ästhetische Praxis im engeren Sinn bedürfte: Politisches Handeln, das aus mystischer Ergriffenheit erwächst, ist für Landauer selbst ästhetische Praxis, nämlich der schöpferische Prozess gesellschaftlich-politischer Neugestaltung, der über die bloß institutionelle Einrichtung und politische Organisation hinausgeht. Ästhetische Praxis im engeren Sinn, die Produktion von Kunstwerken oder künstlerische Darbietungen, spielt dabei gleichwohl eine tragende Rolle, nicht nur als Vorbedingung politischen Handelns, sondern auch als kreativitätssteigernde Begleiterscheinung desselben. An diesem Punkt löst sich Kunstautonomie auf; ästhetische Praxis geht vollkommen in sozialem – bei Landauer sozialistischem – Handeln auf und verschmilzt damit (vgl. Berger 2019: 115–122).

3. Moderne und Antimoderne

Ob man hier von „Avantgardismus“ sprechen will, hängt wesentlich davon ab, wie man Landauers Modernität beurteilt. In dessen eigenen Äußerungen über die oder das „Moderne“ zeigt sich eine gewisse Ambivalenz, die mit seiner doppelten Rolle als Theoretiker und als politischer Aktivist zu tun hat. In Zeiten verstärkter politischer Aktivität, etwa mit der Gründung des „Sozialistischen Bundes“ 1908 bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs sowie am Ende seines Lebens als Kultusminister in der Münchner Räterepublik bis zu seinem gewaltsamen Tod 1919, überwiegt das Bestreben, politisches Handeln zu „ästhetisieren“, d.h. sie jenseits von bloßer politischer Organisation als Aktualisierung kreativer menschlicher Potentiale zu begreifen. In Zeiten des Rückzugs aus der Politik, etwa von 1899 bis 1907, findet sich dagegen das konzeptuelle Bemühen, ästhetische Praxis von Gesellschaft und Politik reinzuhalten, sie aber gerade als autonome, in Form ästhetischer Erziehung, in den Dienst politischer Praxis zu stellen (Berger 2019: 79–81). Dem entspricht die wechselnde Haltung gegenüber gesellschaftlichen Modernisierungsprozessen. In Zeiten politischer Zurückhaltung, in denen die Beschäftigung mit Kunst, Literatur, Philosophie und Mystik dominiert, ist Landauer gegenüber solchen Prozessen, insbesondere gegenüber Technik und technischem Fortschritt, reserviert bis ablehnend. Dagegen lassen sich in den Phasen verstärkten politischen Engagements vermehrt optimistische, bisweilen sogar Technikfreundliche Töne vernehmen.[3] Insgesamt dominiert jedoch, besonders in der theoretischen Ästhetik, eine kritische Position gegenüber der Modernisierung, verstanden als Prozess der fortschreitenden Rationalisierung, Ökonomisierung und Technisierung der Lebenswelt, gegen die Landauer etwa den „echten Sinn für unverkleidete Wirklichkeit“ oder die „natürlichen Ansprüche des wahren Lebens“ geltend macht (Landauer 2010: 28; Berger 2019: 202–205). Diese Haltung betrifft auch die ästhetische Sphäre. Der Künstler im Sinne Landauers ist zwar ein Meister der Form, im Grunde aber ein vormoderner Handwerker: Sowie ästhetische Praxis, als deren höchste Gestalt Landauer die klassische oder (neu-)romantische Lyrik gilt, von den zeitgenössischen gesellschaftlichen Widersprüchen frei sein soll – erst ab 1913 zeichnet sich diesbezüglich eine Wendung ab –, so hat sie sich auch von aktuellen technischen, industriellen Verfahren fernzuhalten (vgl. Berger 2019: 175).

3 In der programmatischen Schrift *Aufruf zum Sozialismus* von 1911 heißt es etwa: „Bisher war die Technik der Industrie und die Ökonomie der Beziehungen [. . .] eingeordnet in das System der Ungerechtigkeit, Sinnlosigkeit und Gewalt. Die physikalisch-industrielle wie die ökonomisch-soziale Technik werden nun der neuen Kultur, dem kommenden Volke helfen, wie sie bisher den Privilegierten und Gewalthabern und Börsenspekulanten gedient haben.“ (Landauer 2015: 114–115)

Nun ist eine solch „antimoderne" Haltung natürlich nichts Ungewöhnliches, sondern für die Moderne im engeren Sinn geradezu konstitutiv: Den als krisenhaft erfahrenen gesellschaftlichen Umbrüchen um 1900 stellt *diese* Moderne nicht, wie die historische Avantgarde etwa im Futurismus, einen optimistischen Technikkult entgegen, sondern sie sehnt sich in ihrem Gegenwarts-Pessimismus nach „Geborgenheit im Schoße übergreifender und unverdorbener Einheiten" (Kondylis 1991: 55), wobei nicht nur die Religion, der Mythos oder eine idealisierte Vergangenheit dieser Sehnsucht Genüge tun soll, sondern vor allem die radikal autonome, streng formbewusste Kunst, verbunden oft mit einem elitären Führungsanspruch ihrer Exponenten. Das frühe und mittlere Werk Stefan Georges, das Landauer schätzte (vgl. Landauer 2011: 106), kann für diesen antimodernen Modernismus als paradigmatisch gelten (vgl. Berger 2021: 297–301). Ungewöhnlich ist daher nicht die antimoderne Haltung selbst, wohl aber die Verbindung eines ästhetischen Antimodernismus mit den geschilderten anarchistischen Konzeptionen politischen Handelns. Um diese Verbindung genauer zu fassen, ist eine Betrachtung von Landauers Begriff ästhetischer Form notwendig.

4. Politischer Klassizismus

Landauers Ästhetik ist ausgesprochen formalistisch, jedoch in anderem Sinn als etwa bei George. Ästhetische Form, wie Landauer sie denkt, ist nicht die verabsolutierte Form des Ästhetizismus,[4] sondern eine inhaltlich mit „Leben" und „Seele" erfüllte und davon durchdrungene. Die neo-mystischen Ausführungen zum kosmischen „Seelenstrom" bilden die ontologische Grundlage ästhetischer Praxis nicht nur hinsichtlich eines entgrenzenden, dynamisch-metaphorischen Sprachgebrauchs, sondern auch hinsichtlich jener ästhetischen Form, welche die Spiele sinnlich-sprachlicher Bildproduktion zusammenhält. Die Wirklichkeit „als Zeit" (Landauer 2011: 70) ist nämlich durch spezifische Zahlenverhältnisse charakterisiert, die sich einerseits mathematisch-naturwissenschaftlich erfassen lassen, sich andererseits aber in der künstlerischen Produktion niederschlagen, was in den musikalischen Harmonien und Strukturen besonders auffällig ist, im Grunde aber für ästhetische Form schlechthin, gerade auch für jene der Lyrik gilt (vgl. Berger 2019: 109–115). Das ästhetische Subjekt, das künstlerische Genie, hat in Bezug auf dieses Geschehen eine Vermittlerrolle, indem es das panpsychische Geschehen in

4 Adorno sprach 1957 davon, George würde auf dem Gipfel seiner Formästhetik bloß noch „die reinen Formideen und Schemata des Lyrischen selber" (Adorno 1997: 66) übriglassen.

mystischer Erfahrungshaltung in sich einlässt, es ästhetisch abbildet, sprachlich vertieft und intersubjektiv zugänglich macht.

Nun könnte man sagen, gerade diese neo-mystisch-vitalistische Fundierung zeuge doch von der Modernität dieses Formbegriffs. In Bezug auf dessen metaphysische Dimension mag das zutreffen, jedoch speist sich Landauers Formverständnis noch aus einer anderen entscheidenden Quelle: der Weimarer Klassik. Explizit bezieht sich Landauer vor allem auf Goethe, implizit ist auch Schillers Konzept ästhetischer Erziehung zentral. Der konstitutive Rückbezug auf die Klassik um 1800 dient Landauer zur Aktualisierung jener normativen Merkmalskomplexe, die sich an antiken Mustern orientieren und die sich mit der Weimarer Klassik im Zuge ihrer Kanonisierung – unabhängig von der *realen* Beschaffenheit der „klassischen Produkte – verbunden haben. Dazu gehören ethisch-logisch die Orientierung am Wahren, Schönen und Guten; ästhetisch-politisch Autonomie, Humanität, Bildung sowie die Verbindung von Natur und Kunst; stilistisch-formal Ebenmaß, Vollendung, Geschlossenheit, Synthese, Totalität, Harmonie, Natürlichkeit, Ruhe, Einfachheit (vgl. Berger 2019: 17–18, 136–149). All diese Merkmale bürgerlich-klassischer (und klassizistischer) Ästhetik finden sich bei Landauer wieder, sie kondensieren sich in seinem Begriff ästhetischer Form, und sie werden auf der ontologischen Basis jener vitalistischen Neo-Mystik aufgerufen. 1907 heißt es zur Lyrik Richard Dehmels: „Die Kühle also, die allerdings jedes echte Gedicht hat, ist nicht eine Kühle der Empfindung, die darin lebt, ist vielmehr nur die Marmorkühle, die alles Gemeißelte und Geformte, alles Fertige und Vollendete an sich hat. Sie ist nicht geringe Intensität der Empfindung, sondern mangelnde Aufgeregtheit. [. . .] Das Kunstwerk ist ein glühender Trank in einer Schale aus kristallenem Eise“ (Landauer 2013a: 212–213).

Bei allen modernen Zügen liegt es daher nahe, Landauers Ästhetik als bürgerlich-klassizistisch zu charakterisieren. Dieser Klassizismus, eben kein modernistischer *Neo*-Klassizismus, sorgt dafür, dass aus der Einbindung neo-mystischer Konzepte in die Ästhetik keine Formauflösung, sondern im Gegenteil eine synthetische Formstrenge resultiert. Dabei übernimmt Landauer die normative Ideologie des Klassischen bzw. der frühen Moderne um 1800 beinahe in toto. Er interessiert sich kaum für jene Momente des „Bruchs“ oder der Negation, die spätestens um die Mitte des 19. Jahrhunderts die ästhetische Ideologie der Klassik erodieren lassen; so wenig, wie er sich, ganz im Gegensatz zu seinem jugendlichen Bewunderer Walter Benjamin, für jene brüchigen, den normativen Charakteren opponierenden Züge schon in der Weimarer Klassik interessiert (vgl. Berger 2019: 207–210). Solche auch formauflösenden Tendenzen hatte Benjamin im Essay über Goethes Wahlverwandtschaften (1924/25) bekanntlich unter dem Stichwort „Mythos“ thematisiert (vgl. Benjamin 1991: 140); 1929 wird er, in seiner Rezension von Max Kommerells Klassik-Buch, von der „gefährlichen Klassizität“ sprechen, die

auch Kommerell übersehen habe (Benjamin 2011: 276). Sieht man von ihrer politischen Funktion zunächst ab, erscheint Landauers Formästhetik in ihrem harmonistischen Charakter in gewisser Hinsicht vormodern: Sie partizipiert nicht an jenem Strang der ästhetischen Moderne ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, seit Baudelaire und anderen, bei dem – infolge historischer Krisenerfahrungen durch die allmähliche Herausbildung einer industriellen Massengesellschaft – die ästhetischen Kategorien der klassisch-romantischen Tradition erodieren und jene Krisen- und Schockerfahrungen zunehmend in die ästhetische Formensprache selbst aufgenommen werden. Adorno erblickt entsprechend im Prinzip der „Negation von Sinn" oder von „Synthesis" die paradoxe Einheit der ästhetischen Moderne (vgl. etwa Adorno 1970: 38–39, 232–233). Panajotis Kondylis kommt zum selben Schluss, wenn auch aufgrund unterschiedlicher Prämissen: Nicht historische Entfremdungserfahrungen zeitigen jene Negation, sondern die Transformation der liberal-bürgerlichen Moderne mit ihrer „synthetisch-harmonisierenden" Denkfigur zur postbürgerlichen Massendemokratie mit ihrer „analytisch-kombinatorischen" Denkfigur; ein makroideologischer Wandel, der im geschützten Raum der Kunst antizipiert und erprobt wird (vgl. Kondylis 1991: 15). Gemessen daran erscheint Landauers Ästhetik zunächst anachronistisch, nämlich synthetisch-harmonisierend im Einklang mit der bürgerlichen Denkfigur. Selbst dort, wo Landauer die dionysischen und affektiven Charaktere der Kunst betont, wird Synthesis keineswegs negiert, vielmehr fügen sie sich in das ästhetische Form- und Harmonieideal.

Nun hat aber für Landauer ästhetische Praxis nur als autonome und formbestimmte eine politische und pädagogische Funktion. Kraft der strengen, synthetischen Form und indem sie die gesellschaftlichen Antagonismen auf formaler Ebene gerade nicht reflektiert, vermag sich Kunst von der verhassten Wirklichkeit der fortschreitenden Industriegesellschaft abzuheben, um sie von da aus sozialistisch zu transformieren. Eine mystisch erfüllte und formbewusste Kunst versetzt die ästhetischen Rezipienten erst in jene mystisch-schöpferische und vor allem gemeinwohlorientierte Stimmung, die für den kreativen Neuaufbau von Gesellschaft benötigt wird. Ästhetische Form ist für Landauer dabei „formale Gewalt" in doppeltem Sinn, einmal als inneres künstlerisches Organisationsprinzip, aber auch als bildende, pädagogische Kraft gegen außen (Landauer 2013b: 234; vgl. Berger 2019: 148). Werden durch diesen zunächst von den geistigen Eliten ausgehenden Prozess ästhetischer Erziehung hinreichend viele Individuen in jene schöpferisch-sozialistische Haltung versetzt, die sich bei einigen selbst in ästhetische Praxis, bei anderen direkt in gesellschaftliches Engagement umsetzt, dann wird ästhetische Praxis langfristig ihre Autonomie verlieren und letztlich in Leben und Praxis der neuen sozialistischen Gemeinschaft aufgehen. Am Ende hebt sich Kunst also

selbst in dem durch sie erzeugten bzw. transformierten Gemeinschaftsleben auf. Damit realisiert sich Landauers Avantgardismus.

5. Schluss: Eine paradoxe Moderne

Um die paradoxe Modernität dieser Ästhetik auf den Begriff zu bringen, könnte man von „avantgardistischem Klassizismus“ sprechen. Und man könnte gerade im hybriden Charakter dieser Konzeption das genuin Moderne, oder gar schon „Postmoderne“ erblicken.[5] Dann aber müsste man auf dem *synthetischen,* in der Hinsicht wiederum bürgerlich anmutenden Zug dieser Ästhetik insistieren, die scheinbar konträre Positionen zu einem logisch konsistenten Gebilde zusammenfügt. Das änderte nichts an der geistesgeschichtlichen Paradoxie: Landauers Ästhetik ist nicht direkt gegen die Denkfigur „bürgerlicher Synthese“ gerichtet, die vielmehr in Gestalt einer klassizistischen Formästhetik adaptiert und umfänglich reproduziert wird. Sie wird erst in einem zweiten Schritt in den Dienst anarchistischer Praxis gestellt, um letztlich ganz in gesellschaftlicher Praxis aufzugehen und sich als autonome ästhetische aufzuheben, womit sich natürlich auch die bürgerliche Synthese als Strukturgesetz dieser Kunst bzw. Ästhetik auflöst. Die klassizistische Kunst wird also am Ende dadurch negiert, dass sie sich in der Gesellschaft vollends realisiert. Dabei ist sogar dieses avantgardistische Moment in Hinblick auf Modernität ambivalent: Nicht um einen Aufstand gegen traditionelle bürgerliche Kultur durch die Auflösung von deren Formen handelt es sich (vgl. Kondylis 1991: 11), sondern umgekehrt um den Rückgriff auf die Formen bürgerlicher Kultur als „anti-moderner“ Aufstand gegen die kapitalistischen Strukturen einer „reflexiven Moderne“ der werdenden Massengesellschaft (vgl. Breuer 1993: 15–16), mit dem Ziel von deren politischer Reformierung im Sinne eines neuen lebendigen Gemeingeistes. In der Rückschau könnte man das allerdings als ideologisches Präludium der hedonistischen Lebensmentalität einer sich im 20. Jahrhundert entfaltenden hedonistischen Massendemokratie betrachten, in diesem Sinne wieder als durchaus modern, auch

5 Auf die Vorwegnahme philosophischer Positionen der sogenannten Postmoderne ab den 1960er-Jahren durch die ästhetische Moderne wurde oft hingewiesen in der Forschung, so etwa bei Welsch 2010. Vgl. dazu auch Kondylis 1991: 11: „[D]ie heutigen Vorkämpfer einer eigenständigen Postmoderne müßten ihren epochalen Anspruch stark relativieren und in den eigenen Augen eher als Epigonen denn Demiurgen vorkommen, wenn sie ihren Ansatz bis in seine entlegenen und z.T. verdeckten geistesgeschichtlichen Wurzeln zurückverfolgt hätten.“

wenn sich Landauer selbst die kommende Gemeinschaft gewiss anders vorgestellt hat.

Es bleibt eine offene Frage, ob die Anwendung des Avantgardismus-Begriffs auf Landauers Ästhetik legitim ist, auch deswegen, weil sich Landauer für die radikalen sprachlich-formalen Experimente der „klassischen" Avantgarde (etwa bei den Dadaisten) nur wenig interessiert hat.[6] Die Frage lässt sich auch dahingehend stellen, wie die Gewichtung einer soziologischen oder institutionentheoretischen Bestimmung von Avantgarde, die das Moment der Auflösung der Kunstinstitution betont, gegenüber einer „immanenten", vor allem Sprache und Form betrachtenden Bestimmung ausfallen soll. Eine weitere Frage betrifft die Legitimität der Terminologie: Zeigt nicht das Beispiel Landauers, dass die historischen Grenzen zwischen „bürgerlicher Synthesis" einerseits und (anti-bürgerlicher) literarisch-künstlerischer Moderne bzw. Avantgarde selbst unscharf sind? Hatte etwa Jacques Rancière auf avantgardistische Momente in der Ästhetik um 1800 besonders bei Schiller und Winckelmann, auf die „konstitutive Paradoxie" einer „autonomen Form des Lebens" um 1800 hingewiesen (Rancière 2008: 43), zeigt sich bei Landauers Ästhetik das Umgekehrte, nämlich die ungebrochenen Gegenwart des klassischen Harmonieideals in Konzeptionen, die in all ihren Ambivalenzen – oder gerade deswegen – einen wichtigen und einflussreichen Strang der ästhetischen Moderne repräsentieren.

Literaturverzeichnis

Adorno 1970 = Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main.

Adorno 1997 = Theodor W. Adorno. „Rede über Lyrik und Gesellschaft [1957]." In Gesammelte Schriften, Bd. 11: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main, S. 48–68.

Ball 1946 = Hugo Ball. *Die Flucht aus der Zeit*. Luzern.

Benjamin 1991 = Walter Benjamin. „Goethes Wahlverwandtschaften." In Gesammelte Schriften. Bd. I.1: *Abhandlungen*. Frankfurt am Main, S. 123–202.

Benjamin 2011 = Walter Benjamin. „Wider ein Meisterwerk. Zu Max Kommerell: Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik [1929]." In Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 13.1: *Kritiken und Rezensionen*. Berlin, S. 271–279.

Berg 1999 = Hubert van den Berg. *Avantgarde und Anarchismus. Untersuchungen zur Bedeutung des Anarchismus in der Programmatik des Dadaismus in Zürich und Berlin*. Heidelberg.

6 Allerdings konnten sich umgekehrt Dadaisten wie Hugo Ball für Landauers Anarchismus durchaus begeistern (vgl. Ball 1946: 22–23; vgl. auch Berg 1999: 226)

Berger 2019 = Demian Berger. *Ästhetische Moderne im Widerspruch. Studien zur politischen Ästhetik Gustav Landauers und Walter Benjamins im Kontext der Neo-Mystik um 1900*. Bielefeld.

Berger 2021 = Demian Berger. „Der Frageklang des Klassischen. Zur Bedeutung des Klassik-Problems in Walter Benjamins Stefan-George-Rezeption." In *Zeitschrift für deutsche Philologie* 140, S. 295–316.

Breuer 1993 = Stefan Breuer. *Anatomie der Konservativen Revolution*. Darmstadt.

Buber 1929 = Martin Buber (Hg.). *Gustav Landauer. Sein Lebensgang in Briefen, Bd. 2*. Frankfurt am Main.

Bürger 1974 = Peter Bürger. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main.

Kondylis 1991 = Panajotis Kondylis. *Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform. Die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne*. Weinheim.

Kaiser 2014 = Corinna R. Kaiser. *Gustav Landauer als Schriftsteller. Schweigen, Sprache, Musik*. Berlin/Boston.

Landauer 2010 = Gustav Landauer. „Vorläufiges zum Neumalthusianismus [1910]." In Ausgewählte Schriften, Bd. 3.2: *Antipolitik*. Hrg. v. Siegbert Wolf. Lich, S. 26–28.

Landauer 2011 = –– *Skepsis und Mystik [1903]*. Lich.

Landauer 2013a = –– *Richard Dehmel [1906]*. In Ausgewählte Schriften, Bd. 6.1: *Literatur*, S. 211–225.

Landauer 2013b = ––. „Hofmannsthals ‚Ödipus' [1907]." In Ausgewählte Schriften, Bd. 6.1: *Literatur*, S. 232–246.

Landauer 2015 = –– *Aufruf zum Sozialismus. Ein Vortrag [1911]*. Lich.

Rancière 2008 = Jacques Rancière. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin.

Welsch 2010 = Wolfgang Welsch. „Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst." In *Ästhetisches Denken*. Stuttgart, S. 79–113.

„Das ist bitterster Kunsternst.“ Die Polemik Herwarth Waldens im Kontext der Avantgarde

Anne Katrin Lorenz (Mainz)

1. Einleitung

Als Herwarth Walden 1910 in Berlin die Kunstzeitschrift *Der Sturm* gründete, stand niemand anderer als Karl Kraus Pate. Der österreichische Publizist und Kritiker griff Walden in der Anfangsphase des *Sturm* nicht nur finanziell unter die Arme, er lieferte mit der von ihm herausgegebenen satirischen Zeitschrift *Die Fackel* in gewisser Weise auch eine Vorlage. Ungeachtet der konservativen Positionen und Inhalte übernahm Walden in seiner Kunstkritik die für Kraus typische Strategie der Polemik, die sich in erster Linie gegen das Feuilleton und dessen Leserschaft richtete. Wie sich aber Waldens polemische Textbeiträge im *Sturm* in dessen Gesamtkonzept einordnen lassen, soll im Folgenden eine kleine korpuslinguistische Detailanalyse zeigen. Dabei kommen computergestützte quantitative Verfahren als heuristische Hilfsmittel zum Einsatz, nicht zuletzt auch, um die Problematik der Ironie für die automatisierte semantische Analyse zu umreißen. Schließlich steht auch Waldens Polemik im Kontext konkreter Auseinandersetzungen innerhalb des Kunst- und Kulturbetriebs seiner Zeit. Ihre aktuellen Bezüge sind jedoch umso bemerkenswerter, als sie im Kontrast zu der Hermetik seiner kunsttheoretischen Schriften stehen. Die Auswertung der polemischen Texte aus den *Sturm*-Jahrgängen 1919 und 1920 gibt Aufschluss über das komplementäre Verhältnis, in dem beide Textsorten stehen: Allein die polemisch-ironische Verankerung im tagesaktuellen Kunstgeschehen sichert noch den Rückbezug zu den Anfängen des *Sturm* und seiner avantgardistischen Vorreiterrolle. Gerade deshalb verlor Waldens Polemik auch dann nichts an Schärfe, als sich der *Sturm* nach dem Krieg längst als Institution der Avantgarde etabliert hatte.

2. Kunst und Konkurrenz im Sturm

Mit dem *Sturm*, den er bald um die gleichnamige Kunstgalerie sowie die „Sturm-Bühne“, einen Verlag und eine Buchhandlung erweiterte, verfolgte Walden das in seiner „Kunstwende“ erklärte Ziel, den herrschenden

Kunst- und Kulturbetrieb zu revolutionieren (vgl. Walden, Expressionismus. Die Kunstwende, 1918). Dazu brachte er die gesamte Wirkungsmacht der unterschiedlichen Kunstgattungen in Stellung: Literatur, Musik, Bildende und Darstellende Kunst sollten sich idealerweise im synthetisierenden Gesamtkunstwerk vereinigen (vgl. insb. Godé 1990: 86 f.). Walden ebnete schließlich der „neuen“ Kunst den Weg zur heute historischen Avantgarde (vgl. v.a. Pirsich 1985: 86–333; Alms 2000).

Bei seiner Unternehmung konnte Walden auf die Vorerfahrung als Schriftleiter der vier Zeitschriften *Das Magazin, Der Morgen, Der neue Weg* und *Das Theater* zurückgreifen, bei denen er wegen seines eigensinnigen idealistischen Kunstengagements allerdings wiederholt angeeckt war. Dass er bei der Durchsetzung der modernen Kunst geschäftliche Absicherungen hintanstellte und keine Konfrontation scheute, legen die Verweise auf die Gerichtsprozesse nahe, die er nacheinander gegen die Verleger der – mit Ausnahme des *Morgen* – von ihm redaktionell betreuten Zeitschriften anstrengte (vgl. Avery 2002: 20 f.; ferner u.a. „Bühnengenossenschaft“: 7). Die programmatischen ersten „Zwei Worte“, die das erste *Sturm*-Heft eröffnen, lassen denn auch keinen Zweifel daran, dass Walden Kraus’ Abneigung gegenüber dem Feuilleton teilte:

> Dreimal versuchte man, mit gröbsten Vertragsbrüchen unsere Tätigkeit zu verhindern, die von den Vielzuvielen peinlich empfunden wird. Wir haben uns entschlossen, unsere eigenen Verleger zu sein. Denn wir sind noch immer so glücklich, glauben zu können, daß an die Stelle des Journalismus und des Feuilletonismus wieder Kultur und die Künste treten können. („Zwei Worte“ 1910: 1)

Die strukturelle Unabhängigkeit des eigenen Verlags gab Walden nun die Möglichkeit, sich auch innerhalb der Geschäftsprozesse über gewisse Grenzen hinwegzusetzen, ohne Rechenschaft abgeben zu müssen, und sich uneingeschränkt für die künstlerische Avantgarde zu engagieren. Um ihr die entsprechende Stoßrichtung zu geben, rahmte Walden die im *Sturm* publizierten Kunstwerke durch polemische Kommentare und Glossen. Unter dem Pseudonym „Trust“ und weiteren schrieb er fortan bissige Artikel. Darin bezog er Stellung gegen die etablierte Kunstkritik und verstand sich sozusagen als Treuhänder für die von ihr ins Lächerliche gezogene moderne Kunst.

Eine weitere Entstehungslinie des *Sturm* war das Kabarett. 1901 hatte Walden bereits „Teloplasma“, das „Cabaret für Höhenkunst“ gegründet. Als das scheiterte, nahm er 1904 einen zweiten Anlauf, der „Verein für Kunst“ wurde später von den „Sturm-Kunstabenden“ und dem „Sturm-Klub“ abgelöst. Diese Projekte riefen vor allem in der Presse geteilte Reaktionen hervor. Während das Berliner Tageblatt anfangs wohlwollend von den Abendveranstaltungen des „Verein für Kunst“ berichtete und „das Intime, Persönliche“ (Berliner Tageblatt, 1905: 1) daran besonders hervorhob, war es später

gerade diese Exklusivität, die Verdacht erregte. In der öffentlich ausgetragenen Fehde mit dem Kunsttheoretiker und früheren *Sturm*-Assoziierten Adolf Behne sah sich Walden sogar gezwungen, den Sturm-Klub als „eine private gesellige Vereinigung der Künstler und Mitarbeiter des „Sturm"" („Fachkritik" 1919: 51) zu verteidigen. Demgegenüber stand der nivellierende Effekt einer sich allmählich abnutzenden „neuen" Kunst: Hatte die Uraufführung der Gemeinschaftsproduktion von Walden und William Wauer, *Die vier Toten der Fiammetta* im Kleinen Theater unter den Linden in der Presse noch eine lobende Erwähnung gefunden (vgl. M.S. 1911: 8; gegenüber der negativen Kritik im Berliner Tageblatt, *Im Kleinen Theater* 1991: 3), wurden die entsprechende Neufassung und Waldens neu verfasstes Stück *Trieb* fast zehn Jahre später einhellig als „langweilig" (A.G. 1920: 3), als „abgebraucht, leer, witzlos und unpersönlich" („Dresdner Theater" 1920: 3) kritisiert.

Indem Walden die durch den *Sturm* repräsentierte Kunst um ihren darstellerischen Bereich und ihre Vermittlung im Rahmen von Abendveranstaltungen mit lyrischen, szenischen und musikalischen Darbietungen ausweitete, verband er beide Erfahrungswelten künstlerischer Gesellschaftskritik: die Tradition des künstlerisch-ästhetischen Kabaretts und die publizistische Kulturkritik eines Karl Kraus. Dabei ist zu berücksichtigen, dass das Kabarett im Unterschied zum Feuilleton vor dem Ersten Weltkrieg einer strengen Zensur unterstand und seine Blütezeit erst noch vor sich hatte. Die künstlerischen Aufführungen des „Verein für Kunst" lassen sich daher zunächst als Experimentierbühne für die aufstrebenden Künstler und ein interessiertes Publikum auffassen, die allerdings mit der Zeit zunehmend nur den „eingeweihten" Vereinsmitgliedern zugänglich war.

Mit der Eröffnung der *Sturm*-eigenen Kunstgalerie im März 1912 machte Walden die verschiedenen Kunstrichtungen der Avantgarde in Deutschland und international bekannt. Er verschränkte dazu die unterschiedlichen medialen Kanäle des *Sturm* zu einem eigenen multimedialen Präsentations- und Distributionssystem und steckte innerhalb der öffentlichen Kunstkritik die Grenzen ab. Als Konkurrenzveranstaltung zu der Sonderbund-Ausstellung 1912, die sich mit dem Fokus auf den Impressionisten vor allem der bereits etablierten modernen Kunst widmete, richtete Walden im Herbst 1913 den Ersten Deutschen Herbstsalon in Berlin aus. Dort vertreten waren sowohl die italienischen Futuristen als auch recht prominent das französische Künstlerehepaar Delaunay. Beide Seiten reklamierten die Entdeckung der Simultaneität als künstlerisches Prinzip jeweils für sich und ihre Kunst. Noch während der Ausstellung entbrannte zwischen beiden Lagern ein polemisch geführter Streit, der größtenteils öffentlich, gerade auch in der *Sturm*-Zeitschrift, ausgetragen wurde und heute gut dokumentiert ist (vgl. insb. Zimmermann 1985).

Walden dirigierte in dieser Auseinandersetzung die öffentliche Rezeption und agierte an einigen Stellen wie eine Art Brandbeschleuniger. Hinter

der scheinbaren Zurückhaltung befeuerte er den Streit, indem er die feindlichen Lager abwechselnd in Zeitschrift und Ausstellungskatalog zu Wort kommen ließ. Als Initiator und „Impresario der Avantgarde“ (De Vries 2001) nutzte er den rhetorischen Impetus der italienischen Futuristen, die durch öffentlichkeitswirksame skandalträchtige Aktionen auffielen, um der bürgerlichen Kunstauffassung eine einheitliche Bewegung entgegenzusetzen. Der Aggression der Futuristen und ihrem kriegerisch-politischen Heroismus nahm er hingegen die Spitze. Und während er in seinen Polemiken gnadenlos gegen die bürgerliche Kunstkritik austeilte, wägte Walden subtil ab, welcher Darstellung der konkurrierenden avantgardistischen Kunst- und Weltsichten er im *Sturm* gerade den Vorzug gab.

3. Innere Geschlossenheit und polemische Verteidigung

Als August Stramm wenige Monate vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs zum Kreis der *Sturm*-Künstler stieß, hatte Walden mit dessen Werken nun eine Lyrik in einem so neuartigen, unverbrauchten Stil im Programm, dass er sie zur genuin expressionistischen *Sturm*-Dichtung ausrufen konnte. Noch heute gilt Stramm als der „Paradedichter der Wortkunsttheorie des Sturm“ (Brinkmann 1980: 60).

Auch Stramm hatte die futuristischen Impulse für sein Schaffen zu nutzen und umzuformen gewusst. Das simultane Prinzip der Malerei bei Delaunay und den Futuristen findet bei Stramm exemplarisch Anwendung auf dem Gebiet der Literatur. Seine Gedichte fielen durch Knappheit, ineinander montierte Satz- und Wortfetzen und einen abgehackten, schlichten Sprachduktus auf. Zu der für das Simultane typischen Reihung und Verdichtung durch grammatikalische Dekonstruktion gehören der Verzicht auf Interpunktion, Wörter in rascher Folge und Kürze, staccato-artiger Rhythmus und ein lyrisches Ich, das in der monotonen Wiederholung in Auflösung begriffen und wie die abstrakte Summe aller Subjekte wirkt. Diese neuen lyrischen Verfahren kamen Walden insofern entgegen, als er aus ihnen seine universale Theorie expressionistischer „Wortkunst“ ableitete und eine „Kunstwende“ formulierte, nach der das Kunstwerk ewig und absolut ist, der Künstler allein die Funktion eines Trägers und Mediums übernimmt (vgl. „Das Sehen der Kunst“ 1924: 68).

Nachdem Stramm an der Front gefallen war, setzte eine Welle der Erinnerung und Nachahmung seiner Lyrik ein. Mit der Veröffentlichung von Gedichten im Stramm’schen Stil ließ Walden das Erbe fortschreiben; zu den sogenannten „Stramm-Epigonen“ zählen u. a. Kurt Heynicke, Willy Knobloch, Adolf Allwohn, Wilhelm Runge und Franz Richard Behrens (vgl. Voermanek

1970: 10) Außerdem veranstaltete Walden „Sturm-Abende“ in Stramms Gedenken und vergegenwärtigte auch nach dem Krieg fortwährend noch dessen Werke. Zugleich erhielt Waldens autonomer Kunstbegriff einen immer stärkeren Offenbarungscharakter. In dem in der August-Nummer des *Sturm* abgedruckten Auszug aus seinem Buch *Expressionismus. Die Kunstwende* heißt es:

> Jedes Kunstwerk fordert seinen Ausdruck. Der äußere Ausdruck ist die innere Geschlossenheit. Die innere Geschlossenheit ist die Schönheit des Kunstwerks („Das Begriffliche“: 66).

Das künstlerische Paradigma der inneren Geschlossenheit überträgt Walden schließlich vom Kunstwerk immer mehr auch auf die über den Tod hinaus verbundene Glaubensgemeinschaft des *Sturm*. Dieser quasi-religiöse Aspekt – Maurice Godé spricht von einer „Art Spiritismus“ (Godé 2006: 85) – wurde umso ausgeprägter, als mittlerweile mehrere bedeutende Protagonisten der Avantgarde dem Krieg zum Opfer gefallen waren: neben Stramm Franz Marc, August Macke und der Futurist Boccioni sowie die Lyriker Peter Baum und Wilhelm Runge.

Stilistisch nahmen die von Walden verfassten Nachrufe wie schon seine kunsttheoretischen Schriften eine hermetisch abgeschlossene, tautologische Form an. Sie verweisen in ihrer syntaktischen und semantischen Struktur auf ein zeitliches Konzept, das weniger dem der Simultaneität entspricht als vielmehr einer Zeitlichkeit, wie sie C. G. Jung unter dem Begriff der Synchronizität formuliert hat. Nach Jungs Modell korrespondieren Psyche und Physis hier in Form eines „ursachenlosen Angeordnetseins“, d. h. nur über eine außersinnliche zeitliche Vermittlung (C. G. Jung 1971 [1952], § 955). Entsprechend dieser sinnstiftenden Funktion in der Psychoanalyse differenzieren auch Philipp Hubmann und Till Julian Huss Gleichzeitigkeit im Kontext der ästhetischen Moderne. Anders als die Konzepte der Simultaneität, wie sie Futurismus und Orphismus zugrunde liegen, beschreibt das synchrone Modell den Versuch, bestehende Unterschiede in einem absoluten Zeithorizont zu überbrücken und aufzuheben (vgl. Hubmann & Huss 2013: 27). Im Fall von Waldens autonomem Kunstbegriff und dem Selbstverständnis des Künstlers in der Rolle des Mediums wird eine synchrone zeitliche Struktur insofern erkennbar, als sich die so absolut gesetzte Kunst nur mehr über eine Art Gleichsinnigkeit intersubjektiv vermitteln lässt. Vor diesem Hintergrund erklären sich der offenbarungsähnliche Charakter der gemeinsamen *Sturm*-Aktivitäten und die Rückbesinnung auf eine gemeinsame Identifikationsbasis.

Parallel zu der zunehmenden Abgeschlossenheit des *Sturm* – sei es in der Formulierung des Kunstideals oder in der Exklusivität der „Sturm-Abende“, die nur Mitgliedern vorbehalten waren –, polemisiert Walden weiterhin gegen

verschiedene Persönlichkeiten des Kunstbetriebs. Hauptzielscheibe seiner Kritik sind zum einen die etablierten Kunstsachverständigen und -kritiker wie Adolf Behne, Ernst Cohn-Wiener und Curt Glaser, der Kunsthändler Emil Richter sowie die Zeitungsredakteure Fritz Stahl und Paul Westheim. Zum anderen schloss Waldens bissige Kritik immer auch die von seinen Widersachern propagierten Künstler mit ein. Häufig traf es die dem Naturalismus nahestehenden Schriftsteller Gerhart Hauptmann und Frank Wedekind sowie den Romantiker Richard Wagner und dessen Bewunderer Richard Strauß. Von Waldens Angriffen ausgenommen blieb allerdings die kleine Schnittmenge der Grenzgänger, die wie Oskar Kokoschka oder Richard Dehmel Kontakte zu gegnerischen Künstlerkreisen pflegten (vgl. Schweiger 1986; ferner Vogel 2020 u. Chytraeus-Auerbach 2013: 32 f.).

Indessen enthalten auch Waldens polemische Beiträge einen immer stärkeren Rückbezug auf die wegweisenden Anfänge des *Sturm*. Mit besonderer Vehemenz wendet er sich dabei gegen die immer lauter werdenden Stimmen, die die künstlerische Leistung der durch Walden bekannt gewordenen Avantgarde zwar anerkennen, dem *Sturm* aber zugleich das Potenzial steter Erneuerung der von ihm repräsentierten Kunst absprechen. Um seiner Polemik ein argumentatives Fundament zu geben, druckt Walden als Beweismittel nebeneinander zwei Rezensionen Westheims ab, der ab 1917 nicht mehr nur für die *Frankfurter Zeitung* arbeitet, sondern auch das *Kunstblatt* herausgibt. Eine dieser Kritiken erschien im *Kunstblatt* und ist eine späte Würdigung des Malers Stückgold sowie seines Fürsprechers Goltz. Sie steht im klaren Widerspruch zu Westheims gleich daneben abgedruckten Verriss über den Ersten Deutschen Herbstsalon, in dem auch Stückgold des „Mitläufertums“ bezichtigt wird (vgl. „Ableger“ 1918: 114). Gelegen kommt Walden dabei die Sammlung früherer Pressestimmen zum Ersten Deutscher Herbstsalon, die er 1913 in der 182. *Sturm*-Nummer unter dem Titel „Die Presse und der Herbstsalon. Eine Gegenüberstellung“ samt einem „Lexikon“ bzw. Stichwortverzeichnis der spöttischsten Formulierungen veröffentlicht und gewissenhaft archiviert hatte (vgl. Der Sturm 4/182–183 (1913): 114 f.). Sie zeugt nicht nur von einer gewissen Wahrheitsliebe und Faktentreue, sondern gibt darüber hinaus Aufschluss über Waldens konkrete polemische Vorgehensweise.

Um die frühere Fehleinschätzung dieser Kritiker als grundsätzlichen Mangel ihres ästhetischen Urteilsvermögens zu entlarven, stellt Walden satz- und sogar passagenweise Zitate nebeneinander, die den jeweiligen Kritiker der Inkonsequenz überführen sollen. Wiederholt greift Walden dazu das Motiv der Gerichtsverhandlung auf, in der er die Kritikerperson parodistisch verfremdet als Angeklagter und sich selbst Anklagender auftreten lässt. 1919 erscheint in der Juni-Ausgabe des *Sturm* ein parodistisches Stück Waldens, das sich aus einer Art richterlicher Anhörung zusammensetzt. Analog zum Vierakter sind die vier Auftritte jeweils mit einem nummerierten

„Hals" betitelt (Walden, „Die seidene Schnur", Der Sturm 10/3 (1919): 39–45). Diese Hälse, um die sich „[d]ie seidene Schnur" immer enger zieht, stehen im übertragenen Sinn für Kopf und Kragen, um den sich die Kritiker durch ihre Aussagen reden. Statt in einem Schuldspruch enden die Prozesse in einem „Tatbestand", der allein aus der Faktizität zitierter Kritiken hervorgeht und keine Zweifel am Vergehen des Schuldigen lässt.

An anderer Stelle schließt Walden in ernsterem Ton mit der dringenden Empfehlung, „sich recht genau die Namen der Sturm-Künstler zu merken, die ihnen neu sind. Schon deswegen, um genügend Namen zu wissen, die sie den Künstlern der dritten Generation nach einigen Jahren vorwerfen können („Vorsicht! Zeugen!": 131).

4. Waldens publizistische Polemik zwischen Gattung und Methode

4.1 Historische Einordnung und Merkmale

Der Begriff der Polemik – von griechisch *polemikós*, deutsch „kriegerisch" abgeleitet – ist zwangsläufig mit Gewalt und Aggression assoziiert. Dennoch weist Polemik als Argumentationstyp einige Unschärfe auf, die sich daraus ergibt, dass dessen Aspekte Unsachlichkeit und persönlicher Angriff in einem Streit immer auch an die Redesituation sowie an Befindlichkeit und Wissenshorizont der Beteiligten gebunden sind. In dieser weiten Bedeutung als Kontextphänomen steht Polemik der Ironie und der Komik nahe, die enge Definition fasst Polemik in seiner ursprünglichen Bedeutung als wissenschaftlichen, oft öffentlich ausgetragenen Streit unter Gelehrten (vgl. Scheichl 2003: 117–120). Entsprechend changieren auch in der Literaturwissenschaft und der Rhetoriktheorie die Auffassungen der Polemik zwischen einer eigenständigen Gattung und einem Stil, einer Methode oder Haltung (vgl. z. B. Ueding & Steinbrinck 1986: 2 u. 209; Stenzel 1986: 3 u. Berghahn 1992: 26).

Mit Karl Kraus, dem „Meister des giftigen Spotts" (Zweig 1981 [1942]: 127), ergibt sich für die historische Einordnung der polemischen Texte Waldens allerdings ein eindeutiger Referenzpunkt. Kraus' publizistische Polemik ist Gegenstand mehrerer richtungsweisender literaturwissenschaftlicher Forschungsarbeiten zum Themenfeld, lässt sich an ihr doch exemplarisch die Nähe zu den benachbarten Formen der Kritik und Satire aufzeigen. Ähnlich wie bei Kraus verbinden sich in Waldens Tätigkeitsfeld die beiden Bereiche Ästhetik und Publizistik. Die zudem noch relativ große Trennschärfe der unterschiedlichen Textgenres bei Walden legt außerdem nahe, die einschlägigen Polemikstudien zu Kraus auch für die Untersuchung der publizistischen Polemik Waldens heranzuziehen. Herauszustellen sind hier insbesondere

die beiden Modelle von Lazarowicz und Stenzel, die auch noch in aktuelleren Forschungsarbeiten zur Polemik meist als theoretischer Ausgangspunkt zugrunde gelegt werden (vgl. Stuhlmann 2010; Zymner 1994).

Lazarowicz fasst Polemik als eine Variante der Kritik, die er im Bereich pragmatischer Texte in der Mitte zwischen der als ethisch guten, sachgemäßen Kritik und der unmoralischen Schmähschrift oder Pasquill verortet. Die unlauteren Mittel, die „Ausnützung der gegnerischen Schwächen" (Lazarowicz 1963: 177) und die „stets auf die Person des Gegners bezogene, parteiliche und subjektive Darstellung" (Lazarowicz 1963: 181) rechtfertigt Lazarowicz durch die moralische Grundeinstellung des Polemikers, seinem „tugendhaften Hass" (Lazarowicz 1963: 181). Ihr kommt damit die Mittelstellung im Spannungsfeld „von Bedächtigkeit und Affekt, von Argument und Bluff, von Logik und Sophismus" (Stuhlmann 2010: 13) zu. Übertragen auf die rhetorische Theorie beschreiben diese Gegensatzpaare das klassische Dilemma, den rhetorischen Dreiklang Logos, Ethos, Pathos derart aufeinander abzustimmen, dass in seinem Zusammenwirken die Affekterregung an das rationale Argument zurückgebunden ist. Der Doppelcharakter des Pathos lässt schließlich auch unabhängig von rationalen Anteilen eine bloße Übertragung der Erregung des Redners auf das Publikum zu. Entscheidend für die Wirkungsrichtung der Polemik ist aber gerade in dieser Hinsicht ihr Aspekt des Publikums als ihr eigentlicher Adressat.

Für Stenzel, der der Polemik ebenfalls eine Zwischenposition zwischen der Unsachlichkeit auf der Ausdrucksebene und einem im inhaltlichen Kern zumindest „argumentativen Grundgestus" (Stenzel 1986: 5) einräumt, ist der öffentliche Diskurs eines ihrer wesentlichen Merkmale. Denn innerhalb der Gattung Polemik unterscheidet Stenzel von der eigentlichen „polemischen Rede" die „polemische Situation", die sich aus den vier Bestandteilen „polemisches Subjekt", „polemisches Objekt", „polemisches Thema" und „polemische Instanz" zusammensetzt (Stenzel 1986: 5). An Letzterer und der bei ihr intendierten Einstellungsänderung setzt die persuasive Bemühung überhaupt an, weshalb sich die Polemik ebenso an das Publikum wie an den polemisch Attackierten richtet (Stenzel 1986: 5). In gleicher Weise tendiert das Objekt zum Thema: Sofern die Polemik auf die Herabwürdigung des Gegners abzielt, ist seine Person immer auch ihr Gegenstand.

Bei Walden ist der beständige Gegner ein Repräsentant der etablierten, konservativ eingestellten Kunstkritik. Aus der Masse der durchschnittlichen opportunistischen Kunstrezipienten hebt er sich lediglich durch seine Profession ab, deren bestimmte Art der Ausübung und des Selbstverständnisses das tatsächliche Ziel von Waldens verbalen Angriffen ist. Ausgenommen von vielleicht Behne, der als ein „Abtrünniger" die Seiten gewechselt hat, beschränkt sich Waldens Polemik damit auf den beruflichen, mehr oder weniger öffentlichen Verantwortungsbereich seines Opfers. Wie seine umfassende

Sammlung der Rezensionen zum Ersten Deutschen Herbstsalon belegt und im Folgenden zu überprüfen sein wird, stützt sich seine Argumentation tatsächlich nicht auf reale Fakten, die das Private betreffen. Obwohl sie in Ausdruck und Ton vorgibt, persönlich übergriffig und verletzend zu sein, bewegt sie sich unverkennbar auf dem Boden der Fiktion satirischer Darstellung. Denn selbstverständlich verfolgt Walden wie Kraus einen ästhetischen Anspruch an seine publizistische Polemik (vgl. Kraus 1982 [1912]: 85). Im Vergleich zu Waldens ästhetisch-stilisierten Dramen und Romanen steht bei seinen polemischen Artikeln allerdings offenkundig der Unterhaltungswert im Vordergrund. Damit unterscheidet sich seine Polemik von der Satire nach denjenigen Kriterien, die Stenzel und Lazarowicz auf der sprachlichen Ausdrucksebene bestimmen: die rhetorisch-taktischen und die künstlerisch-stilisierten Darstellungsmittel. Lazarowicz fasst die künstlerische Komponente allerdings weiter und rückt sie in die Nähe des inhaltlich Dargestellten, wenn er die polemische Ablehnung in Form „formulierter Verneinung“ gegenüber der „gestalterische[n] Verneinung“ der Satire abgrenzt. Mit dem Verweis auf die unterschiedlichen, faktisch nicht zu trennenden Sprachfunktionen lässt sich auch diese Abgrenzung durch den „Grad der Fiktionalisierung“ (Zymner 2017: 22) selbst im Fall Waldens eben nur als graduelle Abstufung auffassen.

Ähnlich den avantgardistischen Manifesten des italienischen Futurismus, die in ihrer programmatischen Aberkennung einer außerkünstlerischen Realität zwangsläufig auf deren Grenze zur Kunst verweisen (vgl. Asholt & Fähnders 2005: 17), bleibt auch Waldens kritische Ablehnung der konventionellen Kunst im tradierten Genre der Polemik nach Krausschem Vorbild verhaftet. Für die literarischen Avantgarden im Allgemeinen lässt sich daraus ableiten, dass gerade die Radikalität, mit der sie das Leben in die Kunst zu überführen versuchen, an die performativ-rhetorische Dimension sprachlicher Texte gebunden ist, wie sie im Bezugsfeld der bestehenden Lebenspraxis wirksam ist.

4.2 Detailanalyse und Auswertung

Bei einem so komplexen und kontextabhängigen Phänomen wie der Polemik gestaltet sich die Zuhilfenahme automatisierter computergestützter Verfahren für die Analyse nach wie vor schwierig. Das Erkennen von Ironie- und Fiktionssignalen, die die polemischen Verzerrungseffekte hervorrufen, kommt bisher kaum ohne menschliche Interpretationsleistung aus. Auf der Grundlage der automatisierten Wortartenannotation, dem sogenannten Part-of-Speech-Tagging, lassen sich jedoch schon mit wenig Aufwand spezifische linguistische Strukturen innerhalb einer Textauswahl wie Waldens Polemiken aufzeigen. Waldens 39 für das Korpus ausgewählte Texte erschienen im 9. und 10. Jahrgang des *Sturm* und haben einen Umfang von insgesamt rund

15.600 Wörtern. Der zeitliche Ausschnitt ist nicht zufällig gewählt, war doch mit Ende des Ersten Weltkriegs eine Phase der Konsolidierung des *Sturm* eingetreten (vgl. Sprengel 1991: 247).

Obwohl das Korpus sehr übersichtlich ist, zeigt sich, dass selbst eine wenig komplexe maschinelle Abfrage als heuristisches Mittel überaus hilfreich bei der Textuntersuchung sein kann. In der Annahme, dass Walden seine polemischen Texte nach einem ähnlichen Muster aufbaut und gestaltet, bieten sich Abfragen bestimmter Wortvorkommen und -verbindungen an. Weil er, wie die bisherige grobe Analyse gezeigt hat, häufig aus Rezensionen zitiert, gilt es, diese Zitate als solche zu identifizieren. Eine automatisierte Auszeichnung erwies sich hierbei als zu fehlerhaft, weshalb die zitierten Textstellen manuell annotiert wurden. Anschließend wurden die Daten mit Hilfe der Open-Source-Library spaCy und dem ebenfalls lizenzfreien Natural Language Toolkit durch Tokenisierung und Part-of-Speech-Tagging so aufbereitet, dass Abfragen des Textkorpus gestartet werden konnten. Der entsprechende Python-Code findet sich auf GitHub unter https://github.com/hou2zi0/easyNgram (Zugriff: 1.11.2021).

Auf der Suche nach den „polemischen Objekten“ fiel eine Besonderheit ins Auge. So stellte sich beim Extrahieren der Eigennamen heraus, dass diesen in der Mehrheit „Herr“ vorangestellt ist. Die Ausgabe der entsprechenden N-grams, die Häufigkeit, mit der eine bestimmte Anzahl von Wörtern aufeinanderfolgt, hat daraufhin gezeigt, dass Walden mit der Anrede „Herr“ im Text in erster Linie tatsächlich die Person des Polemisierten verbindet. Es fällt auf, dass unter den am häufigsten im Text vorkommenden Personennamen dann ein „Herr“ vorangestellt ist, wenn sie keine der mit dem *Sturm* verbundenen Künstler bezeichnen. Ausgewiesene *Sturm*-Künstler, die wie Kandinsky, Chagall, Feininger und Marc häufig im Korpus auftauchen, werden hingegen bis auf Paul Klee sogar ohne Vornamen genannt – ein Hinweis, dass sie längst ein feststehender Begriff im allgemeinen Kunstbetrieb sind.

Dass Paul Klee eine Ausnahme bildet, könnte an seiner Länge und seinem homonymen Charakter liegen. Diesem Hinweis folgend ergibt eine eingehende händische Untersuchung der entsprechenden Fundstellen zu weitverbreiteten homonymen Familiennamen, dass Walden sich diese für die Ausgestaltung seiner Polemik zunutze macht. Die Eigennamen „Sonne“ sowie „Richter“ und „Glaser“ veranlassen ihn dazu, den Kontext so zu verfremden, dass die darin dargestellte Person weitab vom eigentlichen, sachlichen Gegenstand lächerlich erscheint. Ein Indiz für eine solche Verzerrung ergibt sich daraus, dass Walden auf die von ihm sonst gewählte, übertrieben höfliche Apostrophierung verzichtet. So heißt es beispielsweise „den nackten Sonne in den Sturm“, „in den Sonne gehen“ („Der Sonne“: 30), gleich neben dem Assoziationsfeld des Wetters. Die Formulierung „[d]er Glaser“ („Der Kunstglaser“: 150) kennzeichnet ebenfalls ein abschätziger Stil; sie leitet

das entsprechende Begriffsfeld der Berufsbezeichnung ein. In gleicher Weise tritt der Attackierte und Angeklagte „vor den Emil Richter“ („Die seidene Schnur“: 42).

Waldens polemische Darstellung verläuft meist nach einem ähnlichen Muster: Seine Glosse beginnt mit einem Zitat und der Feststellung der gegnerischen Position. Typische Kennzeichen einer solchen Wiedergabe eines Sprechaktes sind die Prädikate, die gleich auf die Eigennamen der Gegner folgen: „Herr Westheim folgte/ rechnet/ gelangt/ bestreitet/ erklärt/. . .“, „Herr Behne glaubt/ sucht/ warnt. . .“, „Herr Richard Strauß erwidert“. Dabei handelt es sich um Sprechaktverben, die dem Sprecher eine bestimmte Haltung zum Inhalt der Äußerung unterstellen, d. h., dass der übergeordnete Satz bereits eine Wertung des propositionalen Gehalts des Sprechaktes impliziert. Das Prädikat „warnen“ ist hier genaugenommen ein Rückschluss des Referenten Walden, der dem Sprecher Behne eine bestimmte Einschätzung des Sachverhalts unterstellt.

Indessen macht Walden deutlich, dass ihm in dieser Zuweisung nicht zu trauen ist, vielmehr die gegnerische Seite der Aussagekraft des Komplementsatzes so nicht zustimmen würde bzw. dass andersherum der Wahrheitsgehalt der Aussage verdächtig ist. Durchsetzt sind diese Textstellen mit Adjektiven und adverbialen Konstruktionen, die eine Meinungsdifferenz zwischen Aussagegehalt der Kritiker und der Position Waldens markieren. Das geschieht entweder als Hinweis auf einen gesellschaftlichen Konsens („angeblich“, „sogenannte/r“), durch Übertreibung („der brave Fritz Stahl“/ der „unverdächtige Herr Westheim“), durch Relativierung („durchaus“, „wenigstens“) oder durch einschränkende und Alternativkonstruktionen („Oder ist es nicht???“/ „Oder bin ich es . . .?“/ „bloß“). Die so eingestreuten Momente des Zweifels kulminieren schließlich in einem absurden, den Zitatkontext verzerrenden Bild. Es entsteht häufig durch verfremdende Assoziationen mit bestimmten Wörtern, die Walden eingangs aus der gegnerischen Publikation zitiert hatte. Der Text endet typischerweise mit einem scheinbaren Entgegenkommen und Abhilfeschaffen, wie die Wendung „Wenn das nicht. . .“ oder die häufige Verwendung von Modalverben in Verbindung mit den Eigennamen nahelegen. Anders als bei einer bloß ironischen Konstruktion wird in dieser polemischen Doppeldeutigkeit eine scharfe Trennlinie erkennbar, die auf die Distanziertheit des Sprechers hinweist. Die Grenze zwischen ihm und dem polemisierten Opfer bleibt unüberbrückbar bestehen.

5. Fazit

Waldens Polemik ist weit entfernt von einer Ironie, die als ein Spiel an der Grenze gelten kann. Die Absicht, Grenzen auszuloten, passt genauso wenig zu Waldens Kunstkritik wie der taktische Rückzug auf das reine „Experiment“ als Bluff, das Enzensberger den Apologeten der Avantgarde vorwirft (vgl. Enzensberger 1964). Das Irritierende seiner Polemik steht daher genau im Gegensatz zu der Wirkweise avantgardistischer Kunstwerke, die die Welt als mehrdeutig und disparat zu entlarven versuchen. Während das Oszillieren zwischen gleichzeitigen, konkurrierenden Ansichten eines avantgardistischen Werks den Wahrnehmenden als Teil der heterogenen Wirklichkeit miteinbezieht, schließt Waldens Polemik ein gleichzeitiges Nebeneinander von empirischem und polemischem Subjekt aus. Die Differenz der beiden Subjekte wird in der Inversion der polemischen Ironie eingeebnet und als Ganzes ausgestoßen. Waldens polemische Abwehr unterscheidet sich damit strukturell eklatant von seinem avantgardistischen Kunstideal, dessen Grenzen er durch die Polemik vehement zu verteidigen sucht.

Gleichzeitig kommt in dem Bestreben, ein gemeinsames Selbstverständnis des *Sturm* zu etablieren, bei Walden zunehmend das zeitliche Konzept der Synchronizität zum Tragen. Waldens Rückbesinnung auf eine gemeinsame Identifikationsbasis wurde mit dem Voranschreiten der Avantgarde dringlich. Denn die nach außen gerichtete Kunstprogrammatik drohte dort keine Rückbindung mehr zu haben, wo das hermetisch abgeschlossene, autonome Kunstwerk und die isolierte Erfahrung des Künstlerobjekts sich nicht mehr vermitteln ließen. Als eine Art Gleichgesinntheit zielt die synchrone Struktur hier auf die intersubjektive Vermittlungspraxis einer absolut gesetzten ewigen Kunst ab. Waldens Polemik kommt dabei als Kehrseite eine Schutzfunktion dieses sinnstiftenden Konstrukts zu.

Literaturverzeichnis

Textkorpus (im Text mit Kurztitel angegeben)

Herwarth Walden:
„Der Konflikt in der Bühnengenossenschaft.“ In *Berliner Tageblatt* (1.12.1909), S. 7.
„Vermerke.“ In *Der Sturm* 9/1 (1918), S. 12–14.
„Der Friede im Bilde festgehalten.“ In *Der Sturm* 9/1 (1918), S. 12–13.
„Grossmannssucht.“ In *Der Sturm* 9/1 (1918), S. 13.
„Noch ein Expressionist.“ In *Der Sturm* 9/1 (1918), S. 13.
„Durch Auge zum Ohr.“ In *Der Sturm* 9/1 (1918), S. 13–14.
„Hmm.“ In *Der Sturm* 9/2 (1918), S. 29.

„Der Sonne bringt es an den Tag." In *Der Sturm* 9/2 (1918), S. 29–30.
„Gute Kritik." In *Der Sturm* 9/3 (1918), S. 46.
„Die Vossische Aktion. [Mit Abbildung]." In *Der Sturm* 9/2 (1918), S. 46.
„Verschlafen." In *Der Sturm* 9/3 (1918), S. 46.
„Scherz beiseite." In *Der Sturm* 9/4 (1918), S. 62.
„Dann gehen wir ins Maxim." In *Der Sturm* 9/4 (1918), S. 62.
„Vorbeigedichtete Erkenntnis." In *Der Sturm* 9/4 (1918), S. 62.
„Stellenwechsel." In *Der Sturm* 9/4 (1918), S. 62.
„Von Sonne Gnaden." In *Der Sturm* 9/6 (1918), S. 86.
„Ableger." In *Der Sturm* 9/9 (1918), S. 114–115.
„Zeitgemäss." In *Der Sturm* 9/10 (1919), S. 134.
„Der deformierte Professor." In *Der Sturm* 9/11 (1919), S. 142–144.
„Der Kunstglaser." In *Der Sturm* 9/12 (1919), S. 150.
„In Schmelz empfangen." In *Der Sturm* 9/12 (1919), S. 150.
„Gekämpft wie geschmiert." In *Der Sturm* 9/12 (1919), S. 150.
„Materialisierung der Dichtung." In *Der Sturm* 9/12 (1919), S. 150.
„Künstler Volk und Kunst." In *Der Sturm* 10/1 (1919), S. 10–13.
„Die Freiheit der Presse." In *Der Sturm* 10/3 (1919), S. 34–35.
„Die regen Geister." In *Der Sturm* 10/3 (1919), S. 36–38.
„Der Händlergeist." In *Der Sturm* 10/3 (1919), S. 38–39.
„Nochmals die Stadt Kants." In *Der Sturm* 10/3 (1919), S. 39.
„Der Kampf gegen den Bolschewismus. Mit Abbildung." In *Der Sturm* 10/3 (1919), S. 39.
„Die seidene Schnur. Erster Hals. Der Hexenmeister." In *Der Sturm* 10/3 (1919), S. 39–40.
„Die seidene Schnur. Zweiter Hals. Ubi Behne?" In *Der Sturm* 10/3 (1919), S. 40–42.
„Die seidene Schnur. Dritter Hals. Die Gehirnerschütterung." In *Der Sturm* 10/3 (1919), S. 42–44.
„Die seidene Schnur. Vierter Hals. Je m'accuse." In *Der Sturm* 10/3 (1919), S. 44–45.
„Die Freiheit in der Fachkritik." In *Der Sturm* 10/4 (1919), S. 51–52.
„Bab hat sie." In *Der Sturm* 10/6 (1919), S. 82–83.
„Die Männer mit Schatten." In *Der Sturm* 10/7 (1919), S. 98.
„Vorsicht! Zeugen!" In *Der Sturm* 10/9 (1919), S. 130–131.
„Nachsicht! Zeugen!" In *Der Sturm* 10/9 (1919), S. 131–132.
„Der Denker." In *Der Sturm* 10/9 (1919), S. 132–134.
„Der letzte Despot von Cotta." In *Der Sturm* 10/11 (1920), S. 151–152.

Weitere Quellen

A.G. 1920 = A.G. „*Sturm*-Abend im Dresdener Albert-Theater." In *Berliner Tageblatt*. 20.10.1920, S. 3.
„Zwei Worte" 1910 = Die Schriftleitung [Herwarth Walden]. „Zwei Worte." In *Der Sturm* 1/1 (1910), S. 1.
„Nietzsche als Komponist [o. V.]." In *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, 13.01.1905, S. 2.

Walden, Herwarth: „[Herwarth Walden an Karl Kraus. Brief vom 8. Juli 1909].“ In *„Feinde in Scharen. Ein wahres Vergnügen dabeizusein.“ Karl Kraus – Herwarth Walden. Briefwechsel 1909–1912*. Hrsg. v. George C. Avery. Göttingen 2002.
–– „Presse und Herbstsalon. Eine Gegenüberstellung.“ In *Der Sturm* 4/182–183 (1913), S. 114 f.
–– „Lexikon der deutschen Kunstkritik.“ In *Der Sturm* 4/182–183 (1913), S. 115.
–– *Expressionismus. Die Kunstwende*. Berlin 1918.
„Ableger“ 1918 = –– „Ableger“. In *Der Sturm* 9/9, S. 114.
„Fachkritik 1919“ = –– „Die Freiheit in der Fachkritik“. In *Der Sturm* 10/4 (1919), S. 51–52.
„Das Sehen der Kunst“ 1924 = –– „Das Sehen der Kunst“. In *Einblick in Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus*. Hrsg. v. Herwarth Walden. Berlin, S. 68–72.
„Im Kleinen Theater“ 1911 = L.S. „Im Kleinen Theater“. In *Berliner Tageblatt*, 16.6.1911, S. 3.
M.S. 1911 = M.S. „Theater und Musik.“ In *Norddeutsche allgemeine Zeitung*, 17.6.1911, S. 8.
„Dresdner Theater“ 1920 = o.a.: „Dresdner Theater.“ In *Karlsruher Tagblatt*, 25.10.1920, S. 3.

Literatur

Alms 2000 = Barbara Alms: „Der Sturm – Corporate Identity für die internationale Avantgarde.“ In *DER STURM im Berlin der zehner Jahre (Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Galerie Delmenhorst Haus Coburg vom 18. Juni–6. September 2000*. Hrsg. v. ders/Wiebke Steinmetz. Delmenhorst, S. 15–34.
Asholt & Fähnders 2005 = Wolfgang Asholt / Walter Fähnders. „Einleitung.“ In *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Hrsg. v. dies. Stuttgart/Weimer, S. 15–30.
Berghahn 1992 = Klaus L. Berghahn: „Zermalmende Beredsamkeit: Lessing Literaturkritik als Polemik. Ein Essay.“ In *Lessing Yearbook 24*, S. 25–44.
Brinkmann 1980 = Richard Brinkmann. *Expressionismus, Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen. Sonderband der Deutschen Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart.
Chytraeus-Auerbach 2013 = Irene Chytraeus-Auerbach. „Herwarth Waldens frühe Aktivitäten. Networking im Namen des ‚Verein für Kunst‘.“ In *Der Aufbruch in die Moderne. Herwarth Walden und die europäische Avantgarde*. Hrsg. v. dies. u. Elke Uhl. Berlin, S. 13–34.
Enzensberger 1964 = Hans Magnus Enzensberger. Die Aporien der Avantgarde. In Einzelheiten II, Frankfurt a. M., S. 50–80.
De Vries 2001 = Jan de Vries. „Impresario’s van de avantgarde.“ In *Kunstschrift,* Bd. 45, H. 2, S. 18–31.
Godé 2006 = Maurice Godé. „Poetik und Politik im literarischen Expressionismus.“ In *Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer.* Hrsg. v. Udo Bermbach/Hans Rudolf Vaget, unter Mitarb. v. Yvonne Nilges. Würzburg, S. 79–91.

Godé 1990 = –– *Der Sturm de Herwarth Walden: L’utopie d’un art autonome*. Nancy.
Hubmann & Huss 2013 = Philipp Hubmann/Till Julian Huss: „Einleitung: ‚Das Gleichzeitigkeits-Paradigma der Moderne‘.“ In *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*. Hrsg. v. Philipp Hubmann; Till Julian Huss. Bielefeld, S. 9–36.
Jung 1971 [1952] = Carl Gustav Jung. „Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge.“ In *C. G. Jung. Gesammelte Werke. Die Dynamik des Unbewußten,* Bd. 8. Hrsg. v. Marianne Niehus-Jung et al. Olten/Freiburg, S. 475–577.
Kraus 1982 = Karl Kraus: „[Gegen die Neutöner].“ In *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*. Hrsg. v. Thomas Anz und Michal Stark. Stuttgart, S. 85 f.
Lazarowicz 1963 = Klaus Lazarowicz: *Verkehrte Welt. Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire*. Tübingen.
Pirsich 1985 = Volker Pirsich. *Der Sturm. Eine Monographie*. Herzberg.
Scheichl 2003 = Sigurd Paul Scheichl: „Polemik“. In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin/New York, S. 117–120.
Schweiger 1986 = Werner J. Schweige. *Oskar Kokoschka und „Der Sturm“. Die Berliner Jahre 1910–1916. Eine Dokumentation mit 62 Abbildungen*. München/Wien.
Sprengel 1991 = Peter Sprengel. „Institutionalisierung der Moderne. Herwarth Walden und ‚Der Sturm‘. In *Zeitschrift für deutsche Philologie* 110, S. 247–281.
Stenzel 1986 = Jürgen Stenzel. „Rhetorischer Manichäismus. Vorschläge zu einer Theorie der Polemik. In. *Formen und Formgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit*. Hrsg. v. Franz Josef Worstbrock; Helmut Koopmann. Tübingen, S. 3–11.
Stuhlmann 2010 = Andreas Stuhlmann. *„Die Literatur – das sind wir und unsere Feinde“. Literarische Polemik bei Heinrich Heine und Karl Kraus*. Würzburg.
Ueding & Steinbrinck 1986 = Gert Ueding; Bernd Steinbrink. *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*. Stuttgart.
Voermanek 1970 = Wilderich Voermanek. *Untersuchungen zur Kunsttheorie des „Sturm“-Kreises*. Berlin.
Vogel 2020 = Carolin Vogel (Hg.). *„Schöne wilde Welt“. Richard Dehmel in den Künsten*. Göttingen.
Zimmermann 1986 = Michael Zimmermann. „Der Streit zwischen Orphismus und Futurismus im ‚Sturm‘. Zur Interpretation der Selbstäußerungen von Künstlern.“ In *Delaunay und Deutschland (Katalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen/ Staatsgalerie Moderner Kunst im Haus der Kunst, München vom 4. Oktober 1985–6. Januar 1986).* Hrsg. v. Peter-Klaus Schuster. Köln, S. 318–325.
Zweig 1981 [1942] = Stefan Zweig. *Die Welt von Gestern*. Frankfurt a. M.
Zymner 1994 = Rüdiger Zymner. „Zu Georg Christoph Lichtenbergs Satiren und Polemiken. Auch ein ‚Bericht über Streitigkeiten‘.“ In *Lichtenberg-Jahrbuch*, S. 169–184.

„Die Tendenz der Materie selber": Rancière, Brecht und die Avantgarde

Roman Kowert (Berlin)

1. Einleitung

Dieser Beitrag verfolgt das Ziel, die uneindeutige Position der Forschung in der Frage, ob das epische Theater Bertolt Brechts der Avantgarde (im engeren oder im weiteren Sinne) zuzurechnen sei,[1] für die Auslotung neuer Perspektiven auf den Begriff der Avantgarde selbst fruchtbar zu machen. Die bisherige Avantgardeforschung stand in maßgeblicher Weise unter dem Einfluss Peter Bürgers (Hjartarson 2005: 44), der die zentrale avantgardistische Forderung nach einem Bruch mit der klassischen, bürgerlichen Kunst (Asholt 2014: 327) in den Mittelpunkt seiner *Theorie der Avantgarde* stellte (Bürger 1974: 44, 85).[2] Dieser kanonischen Sicht auf die Avantgarde widerspricht Jacques Rancière, indem er bürgerliche Autonomieästhetik und Avantgarde wie auch Postmoderne und Kulturindustrie als gleichermaßen „strukturelle Möglichkeiten" (Wedemeyer 2017: 186) desselben „ästhetischen Regimes der Kunst" begreift (Rancière 2016: 41 f., 45 ff.). Das Spannungsverhältnis, in dem sich Rancières Position somit gegenüber Bürgers Emphase des „Bruchs" befindet, bildet den theoretischen Hintergrund der folgenden Untersuchung.

1 Das Spektrum an verschiedenen Positionen reicht von der Peter Bürgers (vgl. Bürger 1974: 122–128), der Brechts Werk als nur partiell avantgardistisch einstuft, über jene Jan Knopfs, der von einer eindeutig avantgardistischen Qualität der ab Ende der 1920er verfassten Opern und Lehrstücke Brechts spricht, in den späteren Exilstücken aber eine „Rückkehr zu ‚normalen' Dramentexten" erkennt (vgl. Knopf: 2001: 4), bis hin zu Alain Badiou, der an Brecht die Möglichkeit einer der totalitären politischen Versuchung widerstehenden Avantgardekunst nachzuweisen versucht (vgl. Badiou 2006).

2 Peter Bürger selbst hat sich in einem späteren Aufsatz (2010: 704) von der Kategorie des Bruchs distanziert, da sie aus seiner Sicht zu ungenau ist und nicht für alle Avantgarde-Bewegungen (wie z. B. den Surrealismus) gleichermaßen zutrifft. In der Bedeutung, in der er, wie in der *Theorie der Avantgarde*, den Begriff des Bruchs noch synonym mit der präziseren Formel von der „Intention der Aufhebung der Institution Kunst" (1974: 68) verwendete (als einem Brechen nicht mit einzelnen Stilen oder künstlerischen Verfahren, sondern mit der Kunst selbst insoweit sie sich durch ihre Abgehobenheit von der Lebenspraxis und ihre Folgenlosigkeit gegenüber derselben auszeichnet) bezeichnet er jedoch auch weiterhin Bürgers Avantgardeverständnis.

Denn während er jenen Bruch zurückweist, führt er einen neuen Bruch in Form eines „internen Widerspruchs des Avantgardismus“ wieder ein, der eine „unzweideutige Definition“ desselben ausschließt (Rancière et al. 2008: 407). Dieser Widerspruch der Avantgarde setzt dabei einerseits zwar nur das laut Rancière bereits für das ästhetische Regime selbst grundlegende Paradox fort, eine autonome Sphäre ästhetischer Erfahrung einzurichten und zugleich die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst aufzulösen (Rancière 2016: 49). Andererseits laufe die Avantgarde, anders als das ästhetische Regime insgesamt, Gefahr, dieses Paradox vor allem nach der einen Seite hin zu radikalisieren (v. a. in Form ihrer Idee einer Intervention der Kunst in das Leben). Sie drohe auf diesem Weg in jene erzieherischen Paradigmen zurückzufallen, die schon Platons ethische Indienstnahme der Kunst bedingt hatten (Rancière et al. 2008: 406). Das hat zur Folge, dass Rancière, obgleich er die Partizipation der Avantgarde am emanzipatorischen Moment des ästhetischen Regimes *grundsätzlich* anerkennt, eben dies für viele konkrete avantgardistische Strömungen, wie etwa den Futurismus oder den Konstruktivismus, in Zweifel zieht (Rancière 2009: 69). In diesem Sinne beurteilt er auch Brechts episches Theater, dessen pädagogischer Charakter das eigentlich egalitäre und befreiende Moment der modernen Kunst untergrabe (Rancière 2009: 18 ff.).

Wie in diesem Beitrag gezeigt werden soll, beruht diese Einschätzung aber darauf, dass sie spezifische historische Möglichkeitsbedingungen des epischen Theaters nicht in Betracht zieht. Diese deuten sich an, wenn Brecht 1927 von dem „Schock“ spricht, den die „Sichtung der Ökonomie“, als „realste Realität“ im Rahmen seiner Arbeit an dem Fragment *Jae Fleischhacker* bei ihm bewirkte (Brecht 1992b: 443). Derartige Äußerungen verweisen auf die entscheidende Bedeutung, die die ökonomische Realität für Brechts Poetik hatte und auf den fundamentalen Gegensatz dieser Poetik zu Prinzipien, durch die sich das ästhetische Regime oder auch die Höhenkammästhetik für Rancière von historisch früheren Paradigmen der Kunst absetzt. Denn der Egalitarismus, der in den Rancière zufolge ursprünglichen Formulierungen des ästhetischen Regimes durch Kant und Schiller zum Ausdruck kommt, trägt selbst einen bestimmten historischen Index. Die Befreiung, auf die er abzielt, ist spezifisch die des Subjekts und seiner sinnlichen Vermögen von den Vorgaben rationalistischer Philosophie und traditioneller, regelpoetischer Kunstlehren (und damit von der in ihnen verkörperten *politischen* Herrschaft des Ständestaats). Das epische Theater aber richtet sich umgekehrt gegen die in der bürgerlichen Gesellschaft *ökonomisch* vermittelten, gleichmachenden Zwänge der Subjektposition, die das Publikum auf den Status sinnlich Genießender und die (Kopf-)Arbeiter:innen auf die Funktion bloßer Lieferanten der Produktionsapparate reduzieren (Brecht 1989b: 74 f.).

Exemplarisch lässt sich dieser Gegensatz an den jeweils unterschiedlichen Konzeptualisierungen des sinnlichen Vermögens des Sehens kenntlich

machen. Dem ästhetischen Regime zugehörige Kunstwerke ermöglichen ein Sehen, das Effekt einer ästhetischen Aufhebung von politisch instituierten Hierarchien ist. Rancière erläutert dies anhand von Schillers Beschreibung der antiken Götterstatue der *Juno Ludovisi*. In der in sich ruhenden, jedem äußerlichen Zweck gegenüber gleichgültigen Selbstgewissheit, die aus dem nach innen gewandten Blick dieser Statue spricht, bringt sich eine bestimmte Art von Kunst zum Ausdruck. Es ist eine Kunst, die, befreit von der Funktion, bloßes Darstellungsmittel einer (hierarchisch organisierten) sozialen Wirklichkeit zu sein, zugleich die Möglichkeit einer freien Gemeinschaft verkörpert, in der die Individuen sich immer als „Zweck, niemals bloß als Mittel" (Kant 2016: 55) gegenübertreten. Der (An-)Blick der Götterstatue gewährt dem betrachtenden Subjekt in diesem Sinne, das eigene Sehen als eine ebenso autoreferenzielle wie von äußeren Zwecken freie Praxis zu erfahren. Indirekt wird damit eine Form von Gesellschaft präfiguriert, in der mit den sinnlichen Vermögen (wie dem Sehen) auch das Leben als solches aus jedem Herrschaftsverhältnis entlassen ist.

Dass diese Praxis dabei aber ein subjekt- und kunstinternes Geschehen und in Bezug auf die soziale Wirklichkeit bloßes Versprechen, kritisch gesprochen also folgenlos bleibt (Wedemeyer 2017: 187), ist der Punkt, von dem das Sehen, auf welches das epische Theater abzielt, am stärksten abweicht. Die Gleichheit, die das ästhetische Regime an die Stelle politischer Hierarchien setzen möchte, findet das epische Theater in der Form einer abstrakten ökonomischen Gleichheit aller als privaten Warenbesitzern und -konsumenten schon vor. Es geht ihm deshalb darum, die hinter dieser nur scheinbaren Gleichheit befindliche tatsächliche sinnliche Ungleichheit, das gegensätzliche Verhältnis, das Besitzende und Arbeitende jeweils zu den Dingen haben, sichtbar zu machen. Wie die klassisch-autonome Kunst intendiert das epische Theater also keine realistische oder naturalistische Reproduktion der Wirklichkeit. Anders als sie beschränkt es sich aber nicht auf eine subjektinterne Realität und ein ihr entsprechendes „subjektives" Anders-Sehen. Stattdessen strebt es ein „richtiges" Sehen an (Brecht 1993b: 585), das die von der Fiktion einer ökonomischen Gleichheit und Freiheit der Subjekte verdeckte Gewalt und Ungleichheit der menschlichen Beziehungen, also eine bewusstseinsexterne Wirklichkeit, erkennt und damit erst veränderbar werden lässt.[3] Im Folgenden wird nachzuweisen sein, inwiefern Rancières Skepsis gegenüber dem epischen Theater in dem Gegensatz dieser ästhetischen Ansätze gründet und welche Schlüsse sich daraus für eine neue Perspektivierung des Begriffs der Avantgarde ziehen lassen.

3 Vgl. zur Frage der Aufdeckung einer konstitutiven gesellschaftlichen Gewalt in dem für das epische Theater exemplarischen Stück *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*: Lindner (2001: 273–279, 283–285).

2. Rancières Brecht-Interpretation in Der emanzipierte Zuschauer

In seinem Aufsatz *Der emanzipierte Zuschauer* stellt Rancière das Theater Brechts in den Kontext theaterreformatorischer Bewegungen im 20. Jahrhundert.[4] Den Ausgangspunkt dieser Bewegungen bildet für Rancière ein ästhetisches Problem, das er das „Paradox des Zuschauers" (Rancière 2009: 12) nennt. Dieses besteht für ihn in der Annahme, dass es einerseits ohne Zuschauer kein Theater geben könne, es andererseits aber „schlecht ist, Zuschauer zu sein" (Rancière 2009: 12), weil das Zuschauen sowohl vom Erkennen als auch vom Handeln abhalte. Um dieses Problem zu lösen, fordern die Theaterreformer:innen ein Theater, das sich gegen sein eigenes Wesen richtet: ein Theater ohne Zuschauer, wie Rancière es zuspitzend ausdrückt. Das Geschehen auf der Bühne soll gänzlich dem Zweck folgen, das Publikum zu aktivieren und „passive Voyeurs [sic]" (Rancière 2009: 14) in bewusste Akteure zu verwandeln. Statt sich dem Genuss von Bildern hinzugeben, sollen Zuschauer:innen lernen, die Wirklichkeit hinter den Erscheinungen zu erkennen und handelnd auf sie einwirken. Besonders klar ausgeprägt ist diese Logik Rancière zufolge in Guy Debords Kritik des Spektakels. Das Sehen wird hier als ein Prinzip verstanden, das den Menschen sein ihm wesentliches Vermögen der Aktivität als eine ihm äußerliche und entfremdete Erscheinung auf der Bühne anschauen lässt. Die räumliche Trennung zwischen der Aktivität auf der Bühne und der Passivität des Publikums führt zu der Trennung des Menschen von seinem Wesen (Rancière 2018: 16.). Den theoriegeschichtlichen Ursprung dieser Denkweise verortet Rancière dabei, vermittelt über Marx' Entfremdungstheorie, in der Religionskritik Feuerbachs (Rancière 2016: 16 f., 26).

Für Rancière ist das dieser Logik folgende reformierte Theater dabei in einer grundlegenden Aporie gefangen. Sie besteht darin, dass es das Ziel hat, einen Mangel, nämlich die Entfremdung des Menschen von seinem Wesen, zu beheben, den es zugleich auch selbst verkörpert: es verwendet „seine getrennte Wirklichkeit, um sie zu beseitigen", stellt „eine Vermittlung dar, die auf ihre eigene Aufhebung ausgerichtet ist" (Rancière 2009: 17 f.). In diesem Dilemma erkennt Rancière ein ähnlich paradoxes Verhältnis wieder, mit dem er sich bereits 1987 in seinem Buch *Der unwissende Lehrmeister* befasst hatte, welches von der emanzipatorischen Pädagogik Joseph Jacotots (1770–1840) handelt (Rancière 2018). Jacotot kritisierte die konventionelle Pädagogik, weil sie aus seiner Sicht das Gegenteil von dem bewirkte, was sie sich zum

4 Vgl. Rancière (2016: 15–17). Rancière spricht hier von „zwei große[n] Formulierungen" oder „grundlegenden Haltungen" innerhalb dieser Bewegungen, von denen die erste durch Brechts episches Theater und die zweite durch das Theater der Grausamkeit Antonin Artauds verkörpert ist.

Ziel setzte. Da sie von der Notwendigkeit ausgehe, dass die Lehrmeister:innen die Unwissenheit der Schüler:innen von wahrem Wissen unterscheiden können müssen, verlange sie, dass erstere gegenüber den letzteren immer einen Wissensvorsprung zu haben hätten. Dadurch würde aber der intellektuelle Abgrund zwischen Lehrenden und Lernenden nicht verringert, was das ursprüngliche Ziel war, sondern umgekehrt gerade immer wieder aufs Neue reproduziert (Rancière 2009: 18–20). Die Kernaussage Rancières ist nun, dass der Ungleichheit, die sich in dieser Zirkelbewegung verstetigt, beim Theater Brechts eine ganz ähnliche Ungleichheit entspricht. Wie in der pädagogischen Situation würde sich auch hier eine hierarchische Beziehung zwischen dem Wissen derer, die das Theater machen und dem Unwissen derer, die bei dieser Aktivität nur zuschauen, verfestigen (Rancière 2009: 21 f.).

Diese analogisierende Beurteilung des Theaters und der Pädagogik als Werkzeuge der Ungleichheit steht bei Rancière in einem engen Zusammenhang mit den Erfahrungen, die er mit seinem eigenen „Lehrmeister“, Louis Althusser, gemacht hat. Althusser verhielt sich in Rancières Wahrnehmung ähnlich widersprüchlich wie die von Jacotot kritisierten Pädagogen. Einerseits beanspruchte er den Zugriff auf das korrekte theoretische Verständnis der Marx’schen Lehre. Andererseits verwarf er jede Praxis als fehlgeleitet, die sich unabhängig von seiner theoretischen Autorität auf marxistische Ideale berief, wie z. B. die der Proteste im Mai 1968 (Davis 2010: 7 f., 14 f.). Vor dem Hintergrund von Rancières seit dieser Erfahrung durchgängig kritischen Haltung zum Marxismus (Rancière 2016: 29; Fisken 2014) sticht es natürlich ins Auge, wenn er an anderer Stelle, in seinem Buch *Das Unbehagen in der Ästhetik*, explizit eine strukturelle Analogie zwischen dem ästhetischen Regime und dem Marxismus herstellt, die er beide als Formen von „Metapolitik“ beschreibt. Dies seien sie, weil sie beide „den politischen Konflikt dadurch beenden [wollen], dass sie die Bühne wechsel[n], von den Scheinbarkeiten der Demokratie und den Staatsformen zu der darunter liegenden Bühne unterirdischer Bewegungen und konkreter Energien, die sie begründen“ (Rancière 2016: 41).[5]

Im Kontext dieser ambivalenten Haltung Rancières zum Marxismus erweist sich nun aber auch seine Brecht-Kritik als widersprüchlich. Denn das epische Theater gerät für Rancière ja vor allem im Zusammenhang mit seiner marxistischen Orientierung und der durch diese implizierten

5 Die im ästhetischen Regime erstmals zum Ausdruck kommende Idee einer „Revolution der Formen sinnlicher Existenz, im Gegensatz zur Revolution der Staatsformen“ ist für Rancière dabei geradezu die Möglichkeitsbedingung des Marxismus: insofern er nicht nur eine Umbildung der Regierungsweisen, sondern eine Umwälzung der diese bedingenden sinnlichen Grundlagen, d. h. der Produktionsverhältnisse intendiert, stellt er lediglich eine „besondere Form der ästhetischen Metapolitik“ dar (Rancière 2016: 41).

anti-emanzipatorischen Pädagogik in Konflikt mit den Prinzipien des ästhetischen Regimes. Die pädagogische Ungleichheit von Wissen(den) und Unwissen(den) lässt sich aber in der oben beschriebenen Metapolitik als Differenzierung zwischen dem Schein der Politik und der Wahrheit konkreter „Formen sinnlicher Existenz" wiedererkennen. Die Unterscheidung zwischen Wissen und Unwissen, die Rancière bei Marx, Althusser, Debord und dem Reformtheater kritisiert, wiederholt er also strukturell in seinem Konzept der Metapolitik. Der tatsächliche Gegensatz zwischen den beiden Arten von Metapolitik liegt so betrachtet also nicht in der Frage, *ob* Wissen und Unwissen unterschieden werden, sondern darin, *worin* das Wissen der wissenden Position und das Unwissen der unwissenden Position jeweils bestehen. Wenn Rancières Beschreibung des Marxismus als einer Metapolitik zutrifft und zugleich das epische Theater auf eben dieser Metapolitik gründet,[6] würde sich der Gegensatz von Wissen und Unwissen folgendermaßen darstellen. Die wissende Position im epischen Theater wäre eine, die um die Wirklichkeit der sinnlichen Formen der Produktionsverhältnisse weiß, innerhalb welcher die menschlichen Beziehungen auf der strukturellen Ungleichheit derer beruhen, die jeweils unterschiedliche Stellungen im Produktionsprozess einnehmen. Die unwissende Position dagegen wäre jene, die der Abstraktion des bürgerlichen Staats von dieser Ungleichheit folgte und von dem Schein einer Gleichheit aller Staatsbürger als Warenbesitzer ausginge.

Auch das ästhetische Regime vollzieht eine solche Entgegensetzung von Wissen und Unwissen, wenn es in seiner Revolutionierung der sinnlichen Formen menschlichen Daseins die bloße Verhandlung verschiedener Herrschaftsweisen in der konventionellen Politik unterläuft. In der Gestalt des im ästhetischen Regime enthierarchisierten Verhältnisses zwischen der sinnlichen Materie und ihren künstlerischen Darstellungsformen realisiert sich dabei das Prinzip radikaler Gleichheit als „Wahrheit". Es realisiert sich gegen die „Unwahrheit" der im historisch vorgängigen repräsentativen Regime der Künste gültigen Hierarchien von Darstellungsweisen und Genres – in denen sich Rancière zufolge wiederum die Formen sozialer und politischer Herrschaft spiegeln (Rancière 2016: 16). Die theoretische Erfassung und Reflexion dieser im ästhetischen Regime der Kunst erfolgenden Enthierarchisierung führt Rancière v. a. auf Kants Philosophie und Ästhetik zurück. Diese schrieb dem Geschmack als dem „freien Spiel unserer Erkenntniskräfte" (Kant

6 In *Der emanzipierte Zuschauer* stellt Rancière nur mittelbar eine Verbindung zwischen Brechts ästhetischem Programm und marxistischer Theorie auf. Expliziter und ausführlicher befasst er sich mit Brechts Marxismus in dem Brecht gewidmeten Kapitel seines Buchs *Politik der Literatur* (2008: 123–154). Die dort vorgetragenen Überlegungen sind zwar weitaus detaillierter, bleiben aber hinter der Prägnanz der im *emanzipierten Zuschauer* vertretenen Thesen zurück.

2006: 96) (d. h. der nicht-hierarchischen Wechselwirkung der sinnlichen Einbildungskraft mit dem Verstand) den Zugriff auf eine besondere Form von Allgemeingültigkeit zu. Damit wendete sie sich gegen die rationalistische Philosophie, die seit Descartes einen allgemeingültigen, d. h. täuschungsresistenten Zugang zur Wirklichkeit allein dem Verstand, dem *cogito*, vorbehalten hatte (Menke 2003: 748). Zugleich schloss Kant dabei jedoch auch an die mit Descartes einsetzende und den neuzeitlichen Subjektbegriff begründende Denkweise an, das Subjekt (in seinem Selbstbezug) als Grund, als Substanz der Wirklichkeit zu begreifen (Menke 2003: 735–737). Diese Ontologisierung des Subjekts weitete er lediglich von dessen Verständnis als *cogito* auf den Geschmack aus. Auf diese Weise schaffte er, indem er diesen als Verknüpfung einer subjektiven Form mit einem allgemeingültigen Anspruch fasste, den zu erheben allen Subjekten offensteht, die Grundlage für den Gedanken einer im ästhetischen Urteil sich realisierenden Gleichheit (Davis 2010: 130–131). Insofern Rancière nun diesen vom Subjekt her gedachten Gleichheitsbegriff in das theoretische Zentrum seines Konzepts des ästhetischen Regimes stellt, lässt er es an jener Descartes'schen Ontologisierung des Subjekts partizipieren. Die damit einhergehende epistemologische Abwertung alles Nicht-Subjektiven steht in einem diametralen Gegensatz zum epischen Theater. Das wird nicht zuletzt durch die fundamentale Tragweite verdeutlicht, die die Kategorie des Ökonomischen für die Entwicklung von Brechts Theatertheorie und -praxis besaß.

3. Brechts Marxismus

Patrick Primavesi verweist darauf, dass Brechts Auseinandersetzung mit Fragen der Ökonomie ihn zu der Einsicht führte, dass die Vorgänge des kapitalistischen Marktes so unbegreiflich und irrational seien, dass sie durch die Formen des traditionellen Dramas nicht mehr zur Darstellung gebracht werden könnten. Diese Einsicht löste bei Brecht eine produktive Krise aus, die letztlich die Entwicklung des epischen Theaters initiierte (Primavesi 2001: 148, 151). Besonders markant bringt Brecht dies selbst in seiner Schrift *Die dialektische Dramatik* von 1930 zum Ausdruck. Dort spricht er davon, dass das bürgerliche Theater im Laufe der geschichtlichen Ausdehnung seiner Rezeption von der „Salonclique“ zum Massenpublikum zwar die technischen Mittel für seinen „vollständigen Funktionswandel“ entwickelt hätte, ein solcher aber aufgrund seines weiterhin bestehenden Klassencharakters unmöglich sei (Brecht 1992b: 443). Nichtsdestotrotz sei dabei eine über die technische Ebene hinausgehende, entscheidende Veränderung eingetreten:

> [. . .] die Frage nach der Umänderung dieses öffentlichen Instituts [war] erweitert worden zur neuen (unlöslichen) Frage nach der Umänderung der ganzen Gesellschaftsordnung, die dieses Institut bedingt – so war, nicht unabhängig davon, sondern eben im Verlauf dieser Feststellungen und darauf hinzielender Untersuchungen die neue Dramatik auch auf ihrem Gebiet zu einer unvorhergesehenen heftigen Berührung mit der *Wirklichkeit* gelangt. Die Sichtung der Ökonomie hätte [sic] auf sie gewirkt wie die Entschleierung der Bilder zu Sais. Sie stand zur Salzsäule erstarrt. In tiefes Grübeln versunken, betrachtet sie die Piscatorschen Versuche, die eben einsetzten und die, wie sie rasch erkannte, ihren eigenen Versuchen zuzuzählen waren: Es waren dramatische mehr als theatralische, auf das Drama selber gerichtete Versuche; dramatisch in dem neuen, die Ganzheit des Theaters meinenden Sinn. Nunmehr wurde die Subjektivität der möglichen Sachlichkeit entdeckt: die Objektivität als Parteilichkeit. Das, was hier als Tendenz erschien, war die Tendenz der Materie selber [. . .]. Als realste Realität trat eine bestimmte Literatur auf (schon in Vorstudien zu Stücken wie „Der Weizen"!), in der nicht nur über die neue Materie des Dramatischen, nämlich die Beziehungen der Menschen untereinander Konkretes bereits vorhanden war, sondern auch die *Dialektik* als solche erkannt und ausgebaut vorhanden war, also jene Art, zu sehen, die die neue Dramatik im luftleeren Raum geübt hatte. Ihre eigene Dialektik hatte sie zur Ökonomie geführt, die Ökonomie führte sie zu einer höheren Stufe der Dialektik, der *bewußten* Stufe (Brecht 1992b: 443).

Wenn Brecht hier von der „Sichtung der Ökonomie", einer „neue[n] Materie des Dramatischen" und, damit verbunden, von einer neuen, dialektischen „Art, zu sehen" spricht, widerlegt das in bestimmter Hinsicht Rancières Aussagen über das epische Theater. Denn Brecht geht hier gerade nicht von einem „Gegensatz zwischen Sehen und Handeln" (Rancière 2009: 23) aus, wie Rancière behauptet, sondern von der Möglichkeit verschiedener Sehweisen, die sich unterschiedlich zum Erkennen und Handeln verhalten. Rancière muss jeder positive Begriff vom Sehen *als* einem sinnlichen Vermögen bei Brecht aber schon deshalb verborgen bleiben, weil er davon überzeugt ist, dass die Theorie des epischen Theaters auf einem ganz spezifischen theoretischen Fundament steht. Mehr oder weniger selbstverständlich setzt er voraus, dass dieses Fundament in erster Linie in Ludwig Feuerbachs Religionskritik und der auf dieser aufbauenden entfremdungstheoretischen Argumentation von Marx' *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* von 1844 besteht. Dementsprechend scheint Brechts Position für Rancière im Kern identisch zu sein mit dem Grundgedanken von Guy Debords ebenfalls maßgeblich von Feuerbach und Marx' *Manuskripten* beeinflusster Kritik des Spektakels. Dieser Kritik zufolge sei „das Schauspiel [. . .] die Herrschaft des Sehens und Sehen [. . .] Äußerlichkeit, das heißt Enteignung seiner selbst" (Rancière 2009: 16). Wie Debords soll dabei auch Brechts Abwertung des passiven Zuschauens Marx' Kritik der entäußerlichten Arbeit als einer vom Gattungswesen des Menschen

entfremdeten entsprechen. Marx selbst jedoch hat sich in den 1845 – also ein Jahr nach den *Manuskripten* – verfassten *Thesen über Feuerbach* von Feuerbachs Weise, „von dem geschichtlichen Verlauf zu abstrahieren" und das menschliche Wesen als ein „dem einzelnen Individuum innewohnendes Abstraktum" (Marx 1958: 6) vorauszusetzen, distanziert. Er betonte vielmehr, dass der Mensch „in seiner Wirklichkeit [. . .] das ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse" (Marx 1958: 6) sei. Diese Distanzierung von Feuerbachs essentialistischem Verständnis des Menschen als einem unveränderlichen Abstraktum ist dabei durchaus als eine Selbstkritik an seiner eigenen Sichtweise in den *Manuskripten* zu lesen. Dort hatte er dem Menschen noch ein in der Geschichte sich gleichbleibendes Gattungswesen zugeschrieben, von dem er sich durch die Entäußerung seiner Arbeit entfremdet (Labica 1998: 68–70). Die Ablehnung der Vorstellung eines abstrakten menschlichen Wesens zugunsten einer Hinwendung zum „wirklichen Wesen" des Menschen, d.h. seiner gesellschaftlich-geschichtlichen Praxis ist aber gerade eine der zentralen Direktiven, an denen auch Brecht sein episches Theater programmatisch ausrichtet. Entsprechend stellt das berühmte Schema, das in den *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"* und anderen Texten enthalten ist, die Devise des alten Dramas vom „unveränderliche[n] Mensch-[en]", der „als bekannt vorausgesetzt [wird]", jener des epischen Theaters gegenüber, wo „der veränderliche und verändernde Mensch [. . .] Gegenstand der Untersuchung [ist]" (Brecht 1989b: 79).

Rancière aber kann diese Dimension von Brechts epischem Theater nicht erfassen, da er es von vorneherein in eine von Marx bis Althusser und Debord reichende Tradition einordnet, die ihm zufolge den Menschen als einen von seinem selbsttätigen Wesen immer schon getrennten und damit zu eigenständiger Veränderung seiner Welt unfähigen begreift. Durch den Versuch dieser Tradition, soziale Ungleichheit abzuschaffen, wird diese gerade reproduziert: Marx' Auffassung in seinen Frühschriften, dass das Proletariat sein entfremdetes Verhältnis zu seinem Gattungswesen als Menschen nicht aus sich heraus, sondern nur mithilfe der außerhalb seiner, von Intellektuellen entwickelten Philosophie aufheben und sich emanzipieren könne (Davis 2010: 14), setzt sich auch bei Althusser fort. So betont dieser, dass nur der geschulte, im korrekten Verständnis der Marx'schen Theorie unterwiesene Blick die Grundlage für eine wirksame politische Praxis liefern könne (Davis 2010: 7). Durch diesen pädagogischen Autoritarismus aber wird für Rancière die tatsächliche (Selbst)-Befreiung und -Emanzipation durch konkretes politisches Handeln auf einen nie eintretenden Zeitpunkt verschoben und so die reale Ungleichheit zwischen „wissenden" Intellektuellen und „unwissenden" Unterdrückten zementiert.

Nicht zuletzt weil Brecht sich entschieden auf Marx bezieht, schreibt Rancière diesen erzieherischen Standpunkt auch ihm zu. Jedoch hat gerade

Marx selbst sich gegen die Annahme positioniert, dass die Menschen nur der richtigen Erziehung bedürften, um ihre Lebensumstände zu ändern. Wie er in der dritten der *Thesen über Feuerbach* schreibt, muss „auch der Erzieher selbst erzogen werden" (Marx 1958: 5–6), d.h. jene gesellschaftlichen Verhältnisse, deren „ensemble" der Mensch ist, werden umgekehrt auch von ihm selbst hervorgebracht. Diese Art von Praxis als einer die den Menschen bestimmenden Umstände selbst produzierenden Tätigkeit ist es, die Marx in diesem Text Feuerbachs mechanistisch-materialistischer Vorstellung eines zwar nicht mehr durch Gott oder den Geist, sondern sinnlich, aber damit doch immer noch rein äußerlich bestimmten und so unveränderlichen menschlichen Wesens entgegenstellt (Labica 1998: 50–51). Die Praxis des seine eigene Geschichte machenden Menschen – also eine letztendlich revolutionäre Praxis – ist es, was sein „wirkliches Wesen" ausmacht: die Tätigkeit, die die den Menschen bedingenden Verhältnisse erst herstellt – und verändert.

Jene Wirklichkeit, mit der „die neue Dramatik" laut Brecht „zu einer unvorhergesehenen heftigen Berührung" gelangt war, besteht also nicht nur in der Ökonomie im Sinne der „Wahrheit der Produktivkräfte und der Produktionsverhältnisse" (Rancière 2016: 41), auf die sich die Metapolitik des Marxismus und damit auch das epische Theater Rancière zufolge bezieht. Sie umfasst wie jene Metapolitik auch die revolutionäre Umgestaltung dieser „Formen sinnlicher Existenz" – oder wie Brecht sagt, die Praxis des „veränderliche[n] und verändernde[n] Mensch[en]". Eben diese Praxis beruht für Brecht aber auf einem bestimmten ästhetischen Verhältnis zur Welt, das, weil es aus einer spezifischen Stellung des Subjekts innerhalb der Produktionsverhältnisse erwächst, nicht verallgemeinerbar ist.

4. „Richtiges" Sehen als Sehen der Unbewohnbarkeit der Dinge

Todd Cronan verweist in diesem Zusammenhang auf eine Reihe von kunsttheoretischen Schriften vom Ende der 1930er Jahre, in denen Brecht über die „Fähigkeit der nichtgegenständlichen Kunst, die moderne Wirklichkeit darzustellen" (Cronan 2013: 96) reflektiert. In einem in diesen thematischen Zusammenhang gehörenden Dialog mit dem Titel „Über die Malerei und die Maler" aus dem *Buch der Wendungen* wird die künstlerische Praxis eines jungen Malers kritisiert. Anstatt die ihm unmittelbar zugängliche, tatsächliche Wirklichkeit, d. h. das harte Los seiner Familie und seiner als Kahnschlepper arbeitenden Brüder darzustellen, würde er nur allgemeine, davon unberührte Motive, wie etwa Sonnenblumen, zeichnen. Indem er so „nichts Bestimmtes" malt und nur „allgemeine" Gefühle zum Ausdruck bringt, sieht er darüber hinweg, dass die Kahnschlepper „etwas Besonderes" fühlen, „nämlich Hunger" (Brecht 1995: 179). Er stellt seine

Kunst so in den Dienst der Ausbeuter, die an einer Kunst interessiert sind, die nur subjektiv verschiedene ästhetische Wirkungen erzeugt, welche keine Aussage über die objektive Wirklichkeit treffen. Der in dieser Wirklichkeit bestehende Gegensatz zwischen jenen, die die Dinge besitzen und jenen, die sie gebrauchen, zwischen Ausbeutern und Ausgebeuteten, wird so verschleiert und an seine Stelle die Illusion von einem allen gleichermaßen zugänglichen, rein subjektiv differenzierten ästhetischen Genuss der Kunst gestellt.[7]

Diese Überlegungen werden von Brecht in seiner kurzen Schrift *Über gegenstandslose Malerei* noch weiter vertieft (Brecht 1993b). Einem Maler, der als Kommunist den Anspruch haben sollte, die Welt umzugestalten, „die nicht bewohnbar ist", wird vorgeworfen, im Interesse der Herrschenden zu handeln, insofern er in seiner abstrakten Malerei darauf verzichtet, eben jene unbewohnbar gewordenen Gegenstände darzustellen. Denn hätte er sie aus seinen Bildern nicht entfernt, würden diese „starke Unlustgefühle, gemischt mit Gedanken, die an ihnen Kritik üben, sie anders haben wollen, als sie sind" (584), erwecken. Stattdessen verfahre seine abstrakte Kunst, indem sie nur „Linien und Farben" (584) wiedergibt, ganz im Sinne der Ausbeuter. Sie erfülle „den Wunsch eurer Auftraggeber nach etwas ungenauen, allgemeinen, wenig verpflichtenden Darstellungen" (584), indem sie

> keine bestimmten Empfindungen, wie Zorn über bestimmtes Unrecht oder Begierde nach bestimmten Dingen, die vorenthalten werden, oder mit Wissen verbundene Empfindungen, die weltverändernde, in bestimmter Art verändernde Empfindungen hervorrufen, sondern nur ganz allgemeine, vage, unnennbare Empfindungen, die allen möglich sind, den Dieben und den Bestohlenen, den Unterdrückern und den Unterdrückten [zulasse; R.K.] (585).

Diesem dienstbaren Charakter der abstrakten Kunst stellt Brecht eine authentisch kommunistische Kunst entgegen, die mit ihren ästhetischen Verfahren nicht nur auf ein bloß subjektives „Anders-Sehen" abzielt:

> Es handelt sich um die Dinge, nicht um die Augen. Wenn wir lehren wollen, daß die Dinge anders gesehen werden sollen, müssen wir es an den Dingen lehren. Und wir wollen ja nicht nur haben, daß nur einfach „anders" gesehen wird, sondern daß

7 Cronan (2013: 105) verweist hier auf eine Aussage Brechts aus den „Anmerkungen zur ‚Mutter'", die seine Haltung bezüglich dieser Problematik auf den Punkt bringt: „Die herrschende Ästhetik verlangt vom Kunstwerk [...] eine alle sozialen und sonstigen Unterschiede der Individuen überbrückende Wirkung. Eine solche die Klassengegensätze überbrückende Wirkung wird von Dramen der aristotelischen Dramatik auch heute noch erzielt, obwohl die Klassenunterschiede den Individuen immer mehr bewußt werden. [...] In jedem Fall entsteht im Zuschauerraum auf der Basis des allen Zuhörern gemeinsamen ‚allgemein Menschlichen' für die Dauer des Kunstgenusses ein Kollektivum. An der Herstellung dieses Kollektivums ist die nichtaristotelische Dramatik vom Typus der ‚Mutter' nicht interessiert. Sie spaltet ihr Publikum" (Brecht 1989a: 183).

> in ganz bestimmter Weise gesehen wird, einer Weise, die anders ist, aber nicht nur anders als jede andere Weise, sondern richtig, das heißt dem Ding gemäß (585).

Dieses nicht nur andersartige, sondern „richtige" Sehen ist „dem Ding gemäß", gerade weil es dessen Unbewohnbarkeit ins Auge fasst und so „weltverändernde [. . .] Empfindungen hervorruf[t]". Damit steht es im Zentrum der Untersuchung des „verändernden Menschen", die das epische Theater sich zur Aufgabe macht. Indem es die menschliche Praxis, die die Verhältnisse ändert, selbst als einen Teil eben dieser Wirklichkeit sichtbar macht, hebt es den Widerspruch zwischen ästhetischer Freiheit und politischem Zwang auf, der dem Autonomiegedanken der bürgerlich-klassischen Kunst zugrunde lag.

Das, was diese „richtige" Sehweise des epischen Theaters „entdeckt", nämlich die „Subjektivität der möglichen Sachlichkeit", im Zuge welcher sich „Objektivität als Parteilichkeit" erweist, kurz: „die Tendenz der Materie selber", bleibt aber in der Blickrichtung von Rancières ästhetischer Theorie unsichtbar. Dies beruht in erster Linie darauf, dass das Bestehen jener „Sachlichkeit", „Objektivität" und „Materie" in den klassischen Ästhetiken Kants und Schillers, die für Rancière die ursprünglichen Formulierungen des ästhetischen Regimes darstellen, immer schon als subjektabhängig und im ästhetischen Subjekt aufgehoben gedacht wird. Dieses Aufgehobensein bleibt, wie Christoph Menke argumentiert, jedoch eine Fiktion. Denn das ästhetische Geschmackssubjekt urteilt zwar, wie er es beschreibt, „im radikalen Sinn ‚ohne Leitung eines anderen' ", bzw. „eines bereits gegebenen, also vorgegebenen Begriffs" (Menke 2012: 227). Die daraus resultierende Autonomie und Freiheit kann es aber zugleich nur in der Form eines Scheins realisieren, da es dabei, wie Menke sagt, die Ausrichtung an bestehenden Normen, die das moderne Disziplinarsubjekt auszeichnet, nicht überwindet, sondern nur „die Erinnerung an die heteronome Szene der Disziplinierung, [. . .] die Vorgeschichte seiner Abrichtung [. . .] verg[isst] oder verdrängt" (Menke 2012: 229). Indem es seinen Autonomieanspruch so letztlich bloß aus dem Vermögen bezieht, „von selbst" mit den sozialen und institutionellen Regeln und Zwängen übereinzustimmen und so als „natürliches" und „anstrengungslose[s] Subjekt" erscheint, ist „[d]as ästhetische Subjekt [. . .] der Schein des Subjekts; das ästhetische Subjekt ist Ideologie, und die ästhetische Ideologie ist die Ideologie des Subjekts" (Menke 2012: 230).

Gerade diese auf einer zwar anstrengungslosen, aber eben auch scheinhaften Autonomie beruhende Subjektzentrierung der klassischen Ästhetik setzt sich in Rancières ästhetischem Regime fort. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang jene müßiggängerische Gleichgültigkeit gegenüber der Sphäre zweckgerichteten Handelns, die die Götterstatue der *Juno Ludovisi* in Schillers Beschreibung zum Ausdruck bringt. Rancière zufolge ist diese in sich ruhende Haltung zwar „der Ausdruck einer freien Gemeinschaft [. . .], deren gelebte Erfahrung sich nicht in getrennte Sphären spaltet, die keine

Trennung zwischen dem alltäglichen Leben, der Kunst, der Politik oder der Religion kennt" (Rancière 2016: 42–43). Dass diese Nicht-Trennung und Freiheit nur für die Minderheit einer Gesellschaft Realität ist, deren Ökonomie auf Sklaverei beruht, schränkt sie jedoch ebenfalls auf den Status eines „freien Scheins" ein. Denn so wie die Gleichheit der freien Bürger Athens „die Existenz von ‚Ungleichen' als selbstverständlich voraus[setzte]" (Arendt 2016: 34), ist auch die radikale Gleichheit, die sich für Rancière aus den ästhetischen Praktiken der modernen Kunst ergibt, aus Brechts Sicht eine abstrakte. Sie ist dies deshalb, weil sie von der realen Ungleichheit der wirklichen Menschen, ihrer konkreten Beziehungen untereinander und zu den Dingen absieht und eine von diesen unabhängige, universelle Zugänglichkeit des Ästhetischen postuliert. Dass diese Abstraktion von den „wirklichen Verhältnissen" notwendig mit Brechts „Sichtung der Ökonomie" konfligieren muss, verweist dabei letztlich auch darauf, dass Rancière bei aller (für sein eigenes Werk grundlegenden) Kritik an seinem Lehrer Althusser dennoch dessen gegen jeden „Ökonomismus" gerichtete Haltung übernommen und weitergeführt hat (Davis 2010: 9–10).

Rancières in eine ähnliche Stoßrichtung gehende Zurückweisung von Bourdieus Kritik an Kants Formel des „interesselosen" ästhetischen Urteils als dem „Ort par excellence der ‚Leugnung des Sozialen' " (Rancière 2016: 11) ist einer der zentralen Ausgangspunkte für Rancières Beschäftigung mit dem emanzipatorischen Potenzial der modernen Kunst (Davis 2010: 128–130). Der Punkt, den Rancière dabei gegen Bourdieus Analyse der sozialen Unterschiede des Geschmacks ins Feld führt, ist der, dass sie, so objektiv zutreffend sie auch sein mag, nichts an der bestehenden Ungleichheit ändert und keine Hoffnung auf eine bessere Zukunft zu geben vermag (Davis 2010: 133). Wenn Rancière nun eben dieses Urteil auch über Brechts Theater fällt (es reproduziere die Ungleichheit, die es beseitigen will), dann beruht das zwar auf einer tatsächlichen Gemeinsamkeit Brechts mit Bourdieu. Beide zeichnet eine Gegnerschaft zum „interesselosen" Egalitarismus der Kantischen Ästhetik und eine bestimmte Parteilichkeit und Tendenz im Verhältnis zur gesellschaftlichen Wirklichkeit aus. Es verfehlt jedoch zugleich das Gewicht, das die Feuerbachthesen von Marx für Brecht haben und wie sehr davon ausgehend im epischen Theater das Sichtbarmachen und das „richtige Sehen" der Realität mit ihrer praktischen Veränderung verbunden sind. Brecht hat diese Leitlinie in vielen seiner späteren Texte in akzentuierten Formulierungen verdeutlicht, wie z. B. in *Über die Darstellbarkeit der Welt auf dem Theater* von 1955, wo er schreibt: „Die heutige Welt ist den heutigen Menschen nur beschreibbar, wenn sie als eine veränderbare Welt beschrieben wird" (Brecht 1993a: 340).[8]

8 Vgl. dazu z. B. auch das bereits 1930 entstandene, kurze Fragment „Über das Erkennen der Dinge", wo Brecht den Zusammenhang auf eine noch stärker zugespitzte Formel bringt: „Man kann die Dinge erkennen, indem man sie ändert" (Brecht 1992a: 425).

5. Schluss

Für eine neue Perspektivierung des Begriffs der Avantgarde ergeben sich hieraus bestimmte Schlussfolgerungen. Rancière integriert die Avantgarden in das größere historische Paradigma des ästhetischen Regimes und bringt sie damit auf einen Begriff, von dem aus Kunst als ein subjektinternes, von der sozialen Wirklichkeit abstrahierendes Geschehen erscheint. Die Metapolitik der Avantgarde tritt für ihn in der Form einer „Politik des Leben-Werdens der Kunst" (Rancière 2016: 50) auf, in der jene „subjektiv-allgemeinen" (Kant 2006: 98) Urteilsweisen des Geschmacks, d. h. die „Formen der ästhetischen Erfahrung mit den Formen eines anderen Lebens [identifiziert]" (Rancière 2016: 50) werden. Der Avantgardismus des Brecht'schen Theaters widerspricht diesem Avantgardeverständnis, indem er im Rahmen von jener „Sichtung der Ökonomie", statt vom Sozialen zu abstrahieren, umgekehrt die ungleichen Verhältnisse der Menschen zu den Dingen gerade konkretisiert, sodass deren Veränderbarkeit und Selbstveränderung sichtbar wird. Damit scheint er eher mit dem von Peter Bürger in seiner *Theorie der Avantgarde* entwickelten Ansatz zu korrespondieren, der davon ausgeht, dass avantgardistische Kunst sich typischerweise durch die intendierte Aufhebung der Folgenlosigkeit bürgerlicher Kunst und durch die Revolutionierung der Lebenspraxis auszeichnet. Die von Brecht praktizierte und von Bürger theoretisierte Bestimmung der Avantgarde durch ihre auf die gesellschaftliche Realität gerichtete Wirkungsintention ist jedoch eine Übereinstimmung, die einen entscheidenden Unterschied zwischen beiden verdeckt. Denn während Avantgarde bei Bürger das Ziel einer Veränderung der sozialen Realität *durch* das Subjekt „Kunst" verfolgt, soll das Theater für Brecht die Funktion erhalten, eine besondere Art des Sehens zu ermöglichen: nicht eine, die bloß eine Veränderung *der* Dinge als real möglich sichtbar werden lässt, sondern eine, die die Veränderung selbst als Ding zu Bewusstsein bringt. Intendiert ist die Freilegung eines Potentials, das in der Realität als solcher angelegt ist und nicht erst durch die Kunst quasi von außen in sie hineingetragen werden muss – die „Tendenz der Materie selbst" (Brecht 1992b: 443). Mit Brechts epischem Theater wird so ein Verständnis der künstlerischen Avantgarde denkbar, das diese weder wie bei Rancière als ein in der Logik der klassischen Ästhetik bereits inbegriffenes und die Postmoderne präfigurierendes „Leben-Werden der Kunst" auffasst, noch sie wie bei Bürger darauf reduziert, bloß den Mangel der Folgenlosigkeit der bürgerlichen Kunst aufzuheben.

Literaturverzeichnis

Arendt 2016 = Hannah Arendt. *Vita activa*. München, Berlin, Zürich.

Asholt 2014 = Wolfgang Asholt. „Nach Altern und Scheitern: Brauchen wir noch eine Avantgarde-Theorie?" In Wolfgang Asholt (Hrsg.). *Avantgarde und Modernismus: Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*. Berlin, Boston, S. 327–345.

Badiou 2006 = Alain Badiou. *Das Jahrhundert*, dt. Heinz Jatho. Zürich.

Brecht 1989a = Bertolt Brecht. „Anmerkungen zur ‚Mutter' 1938." In Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei & Klaus-Detlef Müller (Hrsg.). *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 24. Frankfurt am Main, Berlin, S. 150–190.

Brecht 1989b = –– „Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'." In *Werke*, Bd. 24, S. 74–84.

Brecht 1992a = –– „Über das Erkennen der Dinge." In *Werke*, Bd. 21, S. 425.

Brecht 1992b = –– „Die dialektische Dramatik." In *Werke*, Bd. 21, S. 431–443.

Brecht 1993a = –– „Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?" In *Werke*, Bd. 23, S. 340 f.

Brecht 1993b = –– „Über gegenstandslose Malerei." In *Werke*, Bd. 22, S. 584–586.

Brecht 1995 = –– „Über die Malerei und die Maler." In *Werke*, Bd. 18, S. 179–180.

Bürger 1974 = Peter Bürger. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main.

Bürger 2010 = "Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of 'Theory of the Avant-Garde'." In *New Literary History* 41.

Cronan 2013 = Todd Cronan. "Seeing Differently and Seeing Correctly: Brecht For and Against Abstraction." *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch,* 38, S. 96–120.

Davis 2010 = Oliver Davis. *Jacques Rancière*. Cambridge UK, Malden MA.

Fisken 2014 = Tim Fisken. "The Visibility of Politics: Jacques Rancière's Challenge to Marxism." In *(Mis)readings of Marx in Continental Philosophy.* Hrsg. v. Jernej Habjan & Jessica Whyte. London, S. 145–161.

Hjartarson 2005 = Benedikt Hjartarson. "Historicizing the Historical Avant-Garde." In *En tradition af opbrud: Avantgardernes tradition og politik*. Hrsg. v. Tania Ørum, Charlotte Engberg & Marianne Ping Huang. Hellerup, S. 44–61.

Kant 2006 = Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg.

Labica 1998 = Georges Labica. *Karl Marx, Thesen über Feuerbach*. Berlin, Hamburg.

Lindner 2001 = Burkhardt Lindner. Die heilige Johanna der Schlachthöfe. In *Brecht-Handbuch. In fünf Bänden, Bd. 1.* Hrsg. v. Jan Knopf. Stuttgart, S. 266–288.

Marx 1958 = Karl Marx. Thesen über Feuerbach. In *Marx-Engels-Werke (MEW)*, Bd. 3. Hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin/DDR, S. 5–7.

Menke 2003 = Christoph Menke. Subjektivität. In *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 5. Hrsg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs & Friedrich Wolfzettel. Stuttgart, Weimar, S. 734–786.

Menke 2012 = –– Ein anderer Geschmack: Weder Autonomie noch Massenkonsum. In: *Kreation und Depression: Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus (67).* Hrsg. v. Christoph Menke & Juliane Rebentisch. Berlin, S. 226–239.

Primavesi 2001 = Patrick Primavesi. Jae Fleischhacker in Chikago. In *Brecht-Handbuch: In fünf Bänden, Bd. 1.* Hrsg. v. Jan Knopf. Stuttgart, S. 147–152.

Rancière 2009 = Jacques Rancière. *Der emanzipierte Zuschauer*, dt. Richard Steurer Wien.

Rancière 2016 = –– *Das Unbehagen in der Ästhetik*, 3. Aufl., dt. Richard Steurer-Boulard. Wien.

Rancière 2018 = –– *Der unwissende Lehrmeister: Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation,* 3. Aufl., dt. Richard Steurer-Boulard. Wien.

Rancière et al. 2008 = Jacques Rancière, Artemy Magun, Dmitry Vilensky & Alexandr Skidan. *You Can't Anticipate Explosions: Jacques Rancière in Conversation with Chto Delat. Rethinking Marxism 20(3).* S. 402–412.

Wedemeyer 2017 = Arnd Wedemeyer. Pumping Honey: Joseph Beuys at the documenta 6. In *De/Constituting wholes: towards partiality without parts*. Wien, S. 177–214.

Wie die Avantgarde die Jahrhunderte überschreitet. Bernd Alois Zimmermanns Oper nach Lenz' *Die Soldaten*

Susanna Werger (Brüssel)

1. Die Soldaten*, ihrer Zeit voraus*

Die Soldaten beginnen direkt beim Essentiellen, beim Menschsein. Jakob Lenz' „Bürgerliches Trauerspiel“, so der vielsagende Untertitel des Dramas, will eine allgemeine Geschichte erzählen, über die Liebe, über den Krieg, darüber, was das Soldatenleben aus den Menschen macht. Das Drama handelt von der Bürgerstochter Marie aus Lille, die dem Tuchhändler Stolzius aus Armentières versprochen ist und sich in den Soldatenbaron Desportes verliebt, der sie verführt, fallen lässt und damit Maries sozialen Abstieg auslöst. Eine Gräfin, deren Sohn sich ebenfalls für Marie interessiert, nimmt sie in ihr Haus als Gesellschafterin auf, Marie flieht jedoch zu Baron Desportes, auf dem Weg wird sie von seinem Jäger vergewaltigt. Derweil vergiftet Maries Verlobter Stolzius den Baron Desportes und sich selbst. Marie, von ihrem Leidensweg bis zur Unkenntlichkeit gezeichnet, bittet am Ufer des Flüsschen Lys einen Passanten, der sich als ihr Vater herausstellt, um Geld, der sie erkennt und in seine Arme schließt.

Die Ereignisse überschlagen sich, der Autor springt zwischen Orten und Handlungssträngen hin und her. In einem Kommentar zu seinem Stück spricht sich Lenz gegen eine klassische Ordnung dieser Parameter aus:

> Ist es nicht die eine (Einheit), die wir bei allen Gegenständen der Erkenntnis suchen, die eine, die uns den Gesichtspunkt gibt, aus dem wir das Ganze umfangen und überschauen können? [. . .] Was heißen die drei Einheiten? Hundert Einheiten will ich euch angeben, die alle immer doch die eine bleiben. Einheit der Nation, Einheit der Sprache, Einheit der Religion, Einheit der Sitten – ja was wird's denn nun? [. . .] Der Dichter und das Publikum müssen die eine Einheit fühlen, aber nicht klassifizieren. Gott ist nur eins in allen seinen Werken, und der Dichter muss es auch sein, wie groß oder klein sein Wirkungskreis auch immer sein mag. (Lenz, zitiert bei Wulf 1986: 189)

Das Drama umfasst, fast noch ein Zugeständnis an die klassische Form, fünf Akte mit insgesamt 35 Szenen. In Bernd Alois Zimmermanns Oper werden daraus 4 Akte mit 15 Szenen, wobei die Handlung nicht wesentlich verändert

wird: Viele Szenen werden nebeneinander gelegt, gewissermaßen simultan geschaltet, so dass kaum Text verloren geht. Der einzig markante Unterschied zwischen Drama und Oper ist das Ende: Während uns Lenz einen Moment der Erleichterung bietet, bleibt in der Version nach 1945 nur noch Verzweiflung. Die kurzen Szenen und die schnellen Wechsel sind nach Zimmermanns Sicht hervorragend für ein Opernlibretto geeignet.

Der Text ist kein lyrischer, er verfügt über keinen dominierenden dramatischen Gestus, sondern gibt seinen Gehalt unverschlüsselt preis und lässt sich mit musikalischer Reflexion und Tragik anreichern. Die Lenz'sche Gesellschaftskritik bleibt Zimmermann für das 20. Jahrhundert jedoch zu unspezifisch:

> Nicht das Zeitstück, nicht das Klassendrama, nicht der soziale Aspekt, nicht auch die Kritik an dem „Soldatenstand", zeitlos vorgestern wie übermorgen, bildete den unmittelbaren Beziehungspunkt. Es handelt sich um eine Oper. [. . .] die schicksalhafte Konstellation der Klassen, Verhältnisse und Charaktere; so wie sie sind, Menschen, wie wir ihnen zu allen Zeiten begegnen können, (sind) einem Geschehen unterworfen [. . .], dem sie nicht entfliehen können. (Zimmermann 1987: 13)

Dies impliziert die Reduktion des Dramas auf die Personenkonstellationen, deren Umstände und Menschlichkeit. Dies ist der Kern, aus welchem sich die Handlung – simultan wie auch sukzessiv – in ihrer Sprunghaftigkeit entspinnen kann. Die Einheit der inneren Handlung ist eine Art Keimzelle, aus der alles entspringt. Dass von Einheit die Rede ist, bedeutet also keine Einschränkung, sondern im Gegenteil eine Öffnung, weil sich aus dem Keim alles entwickeln kann, in welche Zeitrichtung oder welchen Handlungsort es auch gehen mag. Dafür eignet sich Lenz' Schreibweise in minimalen und scheinbar unzusammenhängenden Szenen besonders, denn sie fungieren als Minimaleinheiten, die sich Zimmermann kompositorisch aneignet und sie in einen übergeordneten Zusammenhang bringt.

2. Avantgarde, Sturm und Drang, die Oper der Nachkriegszeit

In seinem Manifest des Surrealismus 1924 erstellt André Breton eine Ahnengalerie des Surrealismus, welche einer Allerheiligenlitanei gleichkommt, indem er sich einzelne Künstler der vorigen Jahrhunderte herausgreift und ihrem Werk eine zugrundeliegende surrealistische Methodik attestiert (Breton 1977: 38). Die Künstlerinnen und Künstler der Avantgarden – ein Begriff, den ich hier weitläufig und losgelöst von den historischen Bewegungen und mehr als eine Frage der Haltung verstehe – pflegen ein selbstreferentielles und

reflektiertes Verhältnis zu ihrer eigenen Genealogie, schreiben diese aktiv mit. Renato Poggioli definiert in seiner *Teoria dell'arte d'avanguardia* von 1962 den Antagonismus als einen Grundzug der geistigen Haltung eines Künstlers der Avantgarde. Sich selbst nehmen die Künstler oft als Fremdkörper in ihrer Gegenwart wahr, und pflegen geistige Verwandtschaften mit Vorbildern aus einer anderen Zeit (Poggioli 1962: 39–40). Hier bleibt es nicht bei einer bloßen Emulation eines vergangenen Vorbildes und einer stilistisch-technischen Weiterentwicklung. Wer weiter *voraus*gehen will, kann eine Gegenreaktion, ein Gegenteil erschaffen, um den Anforderungen seiner eigenen Zeit an die Künste gerecht zu werden. Wirft man einen Blick zurück in die europäische Kulturgeschichte, findet sich diese Reaktion auf die unmittelbare Vergangenheit und Gegenwart im Ästhetischen, etwa die klassische griechische Antike versus Hellenismus, Romanik versus Gotik, oder Renaissance versus Barock (Hefele 1923: 48). Die aktive Suche nach dem Bruch mit der Tradition seitens der Avantgardekünstler bietet ihnen ein solides Fundament, um eine klare antagonistische Position beziehen zu können (Poggoli 1962: 16).

Die Avantgarde wirbt zusätzlich für soziokulturelle Dimensionen ästhetischer Fragestellungen, ihre Brisanz beruht auf dem unvereinbaren Gegensatz von fortschrittlicher, zeitgenössischer Kunst und konservativer Moral. Die avantgardistische Haltung stellt einen neuen Ansatz dar, denn sie hinterfragt die Beziehung der Kunstschaffenden zu ihren Werken und sucht der zeitgenössischen Verpflichtung nachzukommen, welche die Kunst auf der Grundlage eines historischen Bewusstseins von sich selbst erfüllen könnte (Poggoli 1962: 27). Das Selbstbild des avantgardistischen Künstlers ist daher von der Geschichte losgelöst. In *La teoria dell'arte d'avvanguardia* spitzt Poggioli diese Haltung noch zu, indem er voraussetzt, dass Kunst vergangener Avantgarde-Bewegungen oder einzelner Avantgarde-Künstler nur dann als solche gewürdigt werden kann, wenn ihr antagonistisches Verhältnis zur jeweiligen Zeit als solches identifiziert wird und in der Gegenwart des wiederaufnehmenden Künstlers an Brisanz nichts eingebüßt hat.

So haben wir mit Lenz' *Die Soldaten* ein Werk des Sturm und Drang, einer Epoche, die aufgrund des Bruchs, den sie in der deutschen Literaturgeschichte verkörpert, als eine Art Protoavantgarde aufgefasst werden kann, wenn man hier den Begriff Avantgarde mit der literarischen Autonomie und dem Transformationspotential der Stilrichtung rechtfertigt und die relativ kurze Dauer der Epoche in Betracht zieht (Krebs 1996: 13–14).[1] Lenz' Stück

1 Betrachtet man etwa Lenz' *Pandämonium Germanicum*, so finden sich in diesem Text einige rhethorische Züge, die man später in den literarischen Manifesten der Futuristen, Dadaisten und Surrealisten beobachten kann, zum Beispiel das Herausarbeiten eines literarischen Programms oder auch das Lächerlichmachen der Zeitgenossen, von denen es sich abzusetzen gilt.

wird knapp 200 Jahre später von einem Komponisten des Nachkriegsdeutschland, Bernd Alois Zimmermann, in Musik gesetzt.

Der Komponist ist sich bei der Schöpfung seines Werks einer relevanten Aufgabe seiner Zeit bewusst: Die Oper blickt als Gattung auf Monumentalwerke der Romantik zurück, und um nicht anachronistisch zu wirken, müssen zeitgemäße Lösungen für Komposition und Handlung gefunden werden, die ein abendfüllendes Musikdrama tragen können. Ein wichtiges Vorbild Zimmermanns, Alban Berg, der der 2. Wiener Schule um Arnold Schönberg zugerechnet wird, bewältigt diese Vergangenheit der Gattung in seinem *Wozzeck*, in dem er sich an Richard Wagners *Tristan und Isolde* abarbeitet. Zimmermann wiederum hat beim Komponieren der *Soldaten* stets Bergs *Wozzeck* vor Augen. Dass diese Arbeit erfolgt, bedingt sich durch seine Nähe zu den avantgardistischen Kreisen der Darmstädter Schule, auf deren Ästhetik gleich noch einmal kurz eingegangen wird.

Lenz, und in der Konsequenz auch Zimmermann, streben in *Die Soldaten* nach einer veränderten Wahrnehmung der Zeit. Zimmermann spricht gar von einer „Kugelgestalt der Zeit“ (Zimmermann 1987: 8–9): Die Zeit legt sich, vergleichbar etwa mit der Erdatmosphäre, um das irdische Geschehen. In ihr werden die Trennlinien zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der Handlungsstruktur und in der Musik immer hinfälliger, bis sie sich schließlich in ein Kontinuum fügen, in welchem eher das persönliche Empfinden der Protagonisten denn die Kirchturmglocke Orientierung bieten. Diese relativierende Zeitauffassung hat Konsequenzen für den Bühnenalltag: Auf der Grundlage der formalen Gestaltung von Lenz’ Drama richtet Zimmermann Simultanszenen ein und weist zum Beispiel eine neue Disposition der Instrumentgruppen an, die sich überall im Raum und nicht nur im Orchestergraben abspielt, um die „kugelförmige Vorstellung der Raum-Zeitgestalt der Oper in die flächenhafte frontale Zuordnung von Bühne und Zuschauerraum“ (Zimmermann 1987: 7) zu übertragen. Auf diesen Aspekt wird später noch einmal eingegangen.

Simultaneität ist auch ein fester Bestandteil des technischen Inventars der historischen Avantgarde. Simultanverfahren sind als Ausdrucksmittel in der Lage, die verschiedenen Ebenen der ästhetischen Wahrnehmung zu durchdringen, um möglichst spontane Reaktionen und Reflexionen bei den Rezipierenden hervorzurufen. Das übersteigerte sinnliche Erleben, die Gleichzeitigkeit verschiedener Reize und ungewöhnliche Assoziationen werden selbst zu künstlerischen Inhalten. So ist die Simultaneität beispielsweise eine Kernkomponente des Dadaismus. Dort soll sie die Essenz des Menschseins hervorbringen (Schneede 1979: 23). Im *Dadaistischen Manifest* vom 12. April 1918 stellen Tristan Tzara, George Grosz, Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Hugo Ball und andere fest: „Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in

die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten Realität übernommen wird" (Hausmann 1972: 25). Die Künstler fordern dazu auf, die Sache ernst zu nehmen: Es ist das Leben, das durch die Simultaneität dargestellt wird, und der vitale Rhythmus, die Schreie, die Gleichzeitigkeit von Geräuschen und Farben finden sich im Kunstwerk ihrer ganzen Realität wieder.

3. Oper und Simultaneität

Zimmermann durchläuft die rigorose Schule der Darmstädter Ferienkurse für neue Musik, die sich selbst als Schmiede der Avantgardekunst verstehen. Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono und zahlreiche ihrer internationalen Kolleginnen und Kollegen der musikalischen Nachkriegsavantgarde prägen dieses neue Format für kreative Reflexion maßgeblich (vgl. z. B. Borio 1997). Unter anderem wird die serielle Musik als Fortsetzung der Zwölftonmusik der zweiten Wiener Schule als ästhetische Leitlinie für die involvierten Künstler:innen weiterentwickelt. In der seriellen Musik geht es darum, durch die Bildung von Reihen, welche häufig aus 12 Elementen bestehen (analog zu den 12 Halbtönen, aus denen eine Oktave gebildet wird) und ihrer strengen Anwendung in der Komposition, möglichst jeden musikalischen Parameter zu kontrollieren und (nahezu) nichts mehr dem Zufall zu überlassen. Die Parameter sind Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke sowie die Klangfarben, einige Komponisten versuchen sich auch an Reihen aus rhythmischen Figuren.

Zimmermann bedient sich dieser Doxa für die Schaffung seiner musikdramatischen Minimaleinheit, welche sich dazu eignet, die kurzen Dramenszenen möglichst flexibel umsetzen zu können. Während eine übliche Basis-Reihe für eine Komposition die 12 Halbtöne der Oktave enthält, wählt er hier die „symmetrische Allintervallreihe" (Zimmermann, 1974: 95). So schafft er eine innere Geschlossenheit seiner Komposition über die serielle Anlage seines Stücks: Mit der Allintervallreihe, im Vergleich zu einer herkömmlichen Zwölftonreihe, wird der Parameter der 11 möglichen Intervalle als weiterer Hebel der Regulierung für die Komposition mit einbezogen. Die Intervallordnung bietet ein System, um die Reihentöne intentional und nicht akzidentell aufeinander zu beziehen. Es geht dabei um das Unmöglichmachen jeder Zufälligkeit, sehr im Sinne der strukturorientierten avantgardistischen Darmstädter Schule.

Aus einer möglichst universell gedachten Einheit sollen möglichst viele kleine dramatische Zellen abgeleitet werden können. Dies funktioniert sowohl im Libretto als auch in der Komposition über die Allintervallreihe. Diese wird aufgespalten, umgekehrt (gespiegelt), kommt rückwärts vor, jedoch ist sie in

jeder noch so kleinen Szene entweder horizontal oder vertikal vorhanden. Nun rafft Zimmermann den Text des Dramas, ohne ihn grundlegend zu verändern, und schaltet bis zu acht Szenen parallel. Manche dieser Simultanszenen fallen sofort auf, da sie collagenartig angelegt sind und vom Höreindruck her einen gespaltenen Eindruck hinterlassen, andere wiederum sind polyphon angelegt und wirken viel einheitlicher.

Eine erste Gruppe an Simultanszenen sind die Soldatenszenen in allen vier Akten, die *Toccata I, II, III, IV* betitelt sind. Es handelt sich dabei um musikalische Fresken, wozu sich viele Vorbilder aufzeigen lassen wie die Wirtshausprügelei im 2. Akt in Wagners *Die Meistersinger von Nurnberg* oder auch die Tanzszene am Ende des 2. Akts in W. A. Mozarts *Don Giovanni*. Zahlreiche Darstellende sind ins Geschehen eingebunden, die Musik kommt aus dem Graben und spielt zeitgleich auf der Bühne, der Chor singt das eine, die Solist:innen das andere. In der Toccata II sitzen die Soldaten im Caféhaus von Armentières, auf der Bühne ist eine Jazzcombo, die Soldaten klappern rhythmusgenau mit ihrem Geschirr und stampfen. Dies sind in der Partitur eigene Perkussionsstimmen; drei Fähnriche und eine Andalusierin tanzen. Stolzius ist auch vor Ort, er wird von den Soldaten lächerlich gemacht, weil Marie längst bei Baron Desportes war. Dieser amüsiert sich in einer anderen Ecke. In dieser Szene sind es Tanzrhythmen, welche die einzelnen Akteure charakterisieren.

Hier dient das Simultanverfahren als Transformation der Mimesis der Realität. Dieses Prinzip der Transformation kennen wir aus dem eben zitierten dadaistischen Manifest. Die Erfahrung der Gleichzeitigkeit im Alltag findet hier keine rein mimetische, sondern eine poetische Umsetzung, welche die verschiedenen Geräusche und Gesprächsfetzen in musikalische Klänge, Rhythmen und Stimmen verwandelt, die zu gut zusammenpassen, um authentisch zu sein.

Ein weiteres starkes Beispiel für den Gebrauch von Simultaneität ist eine Szene aus dem Beziehungsdrama von Marie und dem jungen Stolzius im 2. Akt, 2. Szene, überschrieben mit *Capriccio, Corale, Ciacona.* Diese Szene vereint drei unterschiedliche Handlungsstränge, was die dreiteilige Überschrift bereits andeutet. Es ist eine zeitraffende Zusammenfassung der Szenen in Lille mit Marie und Baron Desportes sowie ihrer Großmutter, und in Armentières mit Stolzius und seiner Mutter. Marie schreibt mit Desportes einen Brief an Stolzius, in dem sie ihn, ihren Verlobten immerhin, als Flegel bezeichnet, und gibt sich anschließend dem Baron hin. Währenddessen singt ihre Großmutter ein Lied, welches das traurige Schicksal des jungen Mädchens voraussagt: „Kindlein mein, o Kindlein mein. Ein Mäd'le jung in Würfel ist wohl auf den Tisch gelegen. [. . .] wird bald zu Gottes Tische gehen; Was lächelst du froh, mein liebes Kind. Dein Kreuz wird dir schon kommen" (Zimmermann, 1987: 136). Zeitgleich erhalten Stolzius und seine Mutter den

eben genannten Brief und ziehen entsprechend Konsequenzen: die Mutter rät zur Gleichgültigkeit, Stolzius schmiedet Rachepläne.

Die Handlungsstränge können auch auf einer gut unterteilten Bühne nicht exakt simultan, dennoch mit nur einer leichten Zeitversetzung ablaufen. Zuerst lachen Marie und der Baron in luftigen Vokalisen, treten in den Hintergrund, während die Großmutter singend hervortritt, ehe auf halber Höhe auch Stolzius und seine Mutter hinzukommen können, die drei Schauplätze teilen sich jedoch einige Höhepunkte auch in der Partitur. Die Blechbläser intonieren dabei gar einen Teil aus Bachs Matthäus-Passion, „Ich bin's, ich sollte büßen".

Diese Szene bietet ein recht einheitliches Klangbild, gleichzeitig irritiert die offensichtliche Unmöglichkeit des Zusammenwirkens der Handlungen. Es entsteht durch dieses Simultanverfahren eben keine künstlerische Abbildung der Realität, sondern eine Verfremdung und Dissoziation des Zeitgefühls. Die ästhetische Erfahrung aufgelöster Gegensätze und Trennlinien steht im Vordergrund. Und dennoch gibt es einen gemeinsamen Kern der Handlung, welche über die zeitlichen Ebenen hinaus funktioniert: der Brief, sein Abfassen, sein Erhalt, und seine Konsequenzen verbindet die Szenen inhaltlich wieder miteinander.

Das letzte Beispiel ist die Schlussszene im IV. Akt, das dritte *Nocturno*,[2] welche, wie die Szenenüberschrift verrät – nachts am Ufer des Flusses Lys spielt. Sie zeigt die Begegnung der völlig desolaten Marie mit ihrem Vater; sie bittet ihn um ein Almosen und er erkennt sie nicht mehr wieder, anders als bei Lenz, der hier eine barmherzigere Auflösung zulässt. Zusätzlich zum Orchester und der Bühnenmusik erklingen auch Tonbänder, welche laut Regieanweisung per Lautsprecher nicht nur von der Bühne, sondern auch von der Decke und allen Seiten des Zuschauerraums erschallen sollen. Das Publikum ist somit von Klang umgeben.

Eine Besonderheit der Szene ist das im *recto tono*, also auf einem einzigen Ton rezitierte Vaterunser auf Latein, das ebenfalls über Lautsprecher aus der Mitte des Raums übertragen wird. Es dauert fast die gesamte Szene und endet erst vor dem Schlussakkord. Mit dem Gebet ergibt sich ein besonders Ineinandergreifen mit dem Text: Maries Bitte um ein Almosen fällt zusammen mit der Zeile „fiat voluntas tua" – dein Wille geschehe sowie mit „panem nostrum quotidianum da nobis hodie" – unser tägliches Brot gib uns heute. Damit zeigt sich in der Komposition, dass Marie' Schicksal nur noch von Gottes Willen abhängig ist, da nicht einmal ihr eigener Vater noch zu helfen vermag.

2 Diese Szene wurde beim Vortrag auch als Video gezeigt, in der Inszenierung der Bayerischen Staatsoper vom 31. Oktober 2014 unter der Leitung von Kiril Petrenko, Regie Andreas Kriegenburg.

Der Abschluss der Oper wird nach allmählichem Abebben der Instrumente und Singstimmen mit aus den Lautsprechern kommenden Marschschritten begleitet. Nach sieben Sekunden Stille sind alle Instrumente angewiesen, für 49 Sekunden den Ton D zu spielen, mit aller Kraft und langsamem abschwächen, und der Geist der 1960er Jahre will dazu eine Atomwolke (keinen Pilz!) auf die Bühne herabsinken sehen, worauf zeitgenössische Aufführungen wiederum verzichten. (Vgl. Zimmermann 1975: 466)

In dieser letzten Szene wird die Form von Simultaneität erreicht, die der Komponist als die Kugelgestalt der Zeit bezeichnet. Es gibt drei Metaebenen sowohl in der Handlung als auch in der Zeit: Das Lenz-Stück verkörpert die Vergangenheit, die Oper und mit ihr Zimmermann stehen für die Gegenwart, das apokalyptische Schlussbild eine Zukunftsahnung. In der Handlung, verdeutlicht durch die Musik, stehen einmal die Täter, einmal die Opfer im Fokus. Zu Marie und ihrem Vater kommt die Musik aus dem Orchestergraben, für die Soldaten steht die kleine Jazzband auf der Bühne. Die Ebene der Soldaten wird durch die aus den Lautsprechern kommenden Geräusche von Kämpfen und Kommandos verstärkt. Daran schließt sich die zeitlose Ebene: auf der Bühne liegen tote Soldaten und Zivilisten, musikalisch unterstützt vom Trauermarschrhythmus. Das Vaterunser fungiert als religiöser Überbau und Strukturelement der Szene, das Rezitieren auf einem Ton wirkt archaisch. Die Implosion der Musik unterstreicht die düstere Zukunftsahnung. Diese allumfassende Anlage formt ein „vielfältiges Netz von Raum-Klangbeziehungen, von hin- und herschießenden akustischen Koordinierungen. [. . .] Das Publikum ist nunmehr völlig in den musikalischen Prozess miteinbezogen, in einer weit intensiveren Weise, als das in der bisherigen frontalen Gegenüberstellung möglich war.“ (Zimmermann 1987: 7)

4. Die Kugelgestalt der Zeit – Simultaneität und Relativität

Im ersten Teil der Analyse der *Toccata* und *Ciacona* ging es darum, jene Stellen aus der Partitur zu kristallisieren, die mit akustisch nachvollziehbarer Gleichzeitigkeit operieren, ohne sofort auf die philosophische Basis von Zimmermanns simultaner und relativistischer Zeitauffassung zu verweisen. Im letzten Beispiel, dem *Notturno*, wird die Linearität der Zeit mittels der Musikdramaturgie aufgelöst und so die Simultaneität aller Zeitebenen erreicht. Zimmermann ist sich der Synchronizität der Zeit bewusst, insbesondere des Taumels der Vergangenheit und der Tendenzen der Zukunft in seiner eigenen Gegenwart. Diese soll nicht von einer schweren Vergangenheit befreit werden, der Fokus liegt mehr auf der Idee von Kontinuität, Wiederholung und Gleichzeitigkeit von Schicksalen, die ihre jeweilige Zeit und die Gegenwart

geprägt haben. Die Einteilung der Zeit in Jahre, Tage, Stunden und Sekunden ist dabei lediglich eine formale Angelegenheit. Eine unmittelbare Empfindung steht direkt in Beziehung mit bereits gemachten Erfahrungen und dadurch gefärbten Vorahnungen. Das in der Gegenwart Empfundene existiert *wegen* der anderen beiden Elemente. So wird eine „innere Gleichzeitigkeit", also eine innere Simultaneität des menschlichen Lebens beschrieben und bewusst gemacht. Die Zeit nimmt, für Zimmermann, die Gestalt einer Kugel an und umfängt die Individuen, anstatt sie auf einem Zeitstrahl zu platzieren. Somit geht über die musikalischen Ebenen und geteilte Bühnen hinaus und dringt bis ins Erleben der Zeit im Menschen vor. Zimmermann bezieht sich dabei auf eine weitreichende philosophische wie literarische Tradition an, welche bereits mit den Vorsokratikern und Heraklits absolutem Fluss der Zeit beginnt und von Augustinus weitergedacht wird. (Zimmermann 1987: 8)

Eine spätere Fortsetzung dieser Ansätze findet sich bei Edmund Husserl und seinem Konzept der Wahrnehmung von Musik als „gespreizte Simultaneität" (Gruhn 1983: 288–289) sowie bei Henri Bergsons *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Zeit und Freiheit).

Die gleichzeitige Überlagerung der verschiedenen dramaturgischen und technischen Ebenen kann durch die Zusammenlegung und Simultaneität der Szenen verstärkt werden. Die Erfahrung der horizontalen und vertikalen Dimension des Werkes wird so verdichtet und intensiviert. Die Vielzahl der Perspektiven, die Geschwindigkeit, die Bewegung und die Gleichzeitigkeit sind grundlegend sowohl für die Arbeiten Lenz' als auch Zimmermanns und letztlich entscheidend für die Relativierung von Raum und Zeit.

Es gibt „messbare", objektive und „innere", subjektive Zeit. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, auch Erinnerung, Wahrnehmung und Erwartung, bilden im Kunstwerk wie im persönlichen Empfinden eine Einheit. Die Zeit als physikalisch messbare Einheit für die Komposition ist nunmehr irrelevant, die Tondauern und Tempi haben sind Richtwerte, die über die Proportionen im Werk Auskunft geben. Da Tonfolgen in ihrer Sukzession als „gespreizte Simultaneität" wahrgenommen werden, erlebt man während ihres Ablaufes in der Zeit auch den Melodieverlauf als Synthese, also fast simultan. Zimmermanns Ziel ist, die Deckungsgleichheit von „Zeitgestalt" und „gestalteter Zeit", analog zu „erzählte Zeit" und „Erzählzeit", strukturell aufzuheben. Dies kann nur über die vollkommene Beherrschung des musikalischen Materials erfolgen und setzt einen seriellen Kompositionsansatz voraus.

Dieser Ansatz erinnert stark an das synthetische Theater der Futuristen, wie es im Manifest *Il teatro futurista sintetico (Atecnico – dinamico – autonomo – alogico – irreale)* beschrieben wird. (Marinetti 2009: 173–181) Es geht den Autoren um die Überwindung von psychologisierenden Dialogstrukturen und kohärenten dramatischen Entwicklungen, die mehrere Akte andauern. Stattdessen soll die Essenz eines Stücks, der dramatischen Techniken

und Emotionen im Mittelpunkt stehen, welche noch verstärkt wird, indem Szenen, aber auch bühnentechnische Mittel simultan ablaufen und angewendet werden, damit das Werk in seiner Breite und Tiefe besonders intensiv wahrgenommen werden kann.

Und auch Zimmermann ermöglicht mit der Vereinheitlichung der Zeitschichten in seiner Oper einen Blickwinkel des Zuhörers, der auf eine Intensivierung des Erlebens abzielt und die Trennung zwischen Publikum und Bühne aufheben soll:

> Der Hörer: inmitten eines Geschehens, welches, von einer punktuellen dramatischen Situation ausgehend, sich in vielfach sich verflechtender und wiederum entflechtender, gleichermaßen sukzessiver und simultaner Entwicklung, ständig fluktuierend zwischen Flächenhaftem und Kugelförmigem sich ausweitet und wiederum in sich zurücksinkt. (Zimmermann 1987: 7)

Was Lenz seinerzeit auf literarischer Ebene erreichte, die erfolgreiche Auflehnung gegen feste Regeln des klassischen Dramas, gelingt Zimmermann ein weiteres Mal, indem er sich an der strengen seriellen Schule aus Darmstadt reibt, mit Ironie auch mal einen Bachchoral hinzuzieht und so sein ganz eigenes Kapitel in der Nachkriegs-Avantgarde der deutschen Musikgeschichte schreibt, das bereits in die Postmoderne hineinreicht. Seine relativistische Zeitauffassung in der Oper führt zu einer Simultaneität, die über Effektsteigerung durch mehrere musikalische Ebenen und geteilte Bühnen hinausgeht, da sie, ganz im Sinne der Simultaneität der Futuristen und Dadaisten, bis zum Leben und Erleben der Zeit im Menschen vordringt.

Literaturverzeichnis

Bonino 2009 = Guido Davico Bonino (Hg.). *Manifesti Futuristi*. Mailand.

Breton 1977 = *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1977.

Gruhn 1983 = Wilfried Gruhn. „Integrale Komposition. Zu Bernd Alois Zimmermans Pluralismus-Begriff." In *Archiv für Musikwissenschaft*, 40/4, S. 287–302.

Hausmann 1972 = Raoul Hausmann. *Am Anfang war Dada*. Gießen 1972.

Hefele 1923 = Herman Hefele. *Das Wesen der Dichtung.* Stuttgart.

Konold 1986 = Wulf Konold. *Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk*. Köln 1986.

Krebs 1996 = Roland Krebs. „Le *Sturm und Drang* comme avant-garde littéraire". In *Le Sturm und Drang:* une rupture?. Hrsg. v. Marita Gilli. Paris. 1996, S. 11–24.

Poggioli 1967 = Renato Poggioli. „The Avant-Garde and Politics." In *Yale French Studies*, 39, S. 180–187.

Poggioli 1962 = –– *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna: Il Mulino, 1962.

Schmidt 1993 = Dörte Schmidt. *Lenz im zeitgenössischen Musiktheater*. Stuttgart und Weimar 1993.

Schneede 1979 = Uwe Schneede (Hg). *Die Zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*. Köln.

Seipt 1989 = Angelus Seipt. „Polyphonie und Collage. Die Simultanszenen in Zimmermanns *Soldaten* und das Musiktheater der Gegenwart“, in Niemöller, Klaus Wolfgang, *Zwischen den Generationen. Symposion B. A. Zimmermann Köln 1987*, Regensburg: Bosse, 1989, S. 145–161.

Zimmermann 1975 = Bernd Alois Zimmermann. *Die Soldaten. Oper in vier Akten nach dem gleichnamigen Schauspiel von Jakob Michael Reinhold Lenz*, Mainz: Schott, 1975 (Partitur).

Die Soldaten, Begleitheft des Staatstheaters Stuttgart zur Premiere 1987 (Libretto).

Intervall und Zeit, Hrsg. Bitter, Christof, Mainz: Schott, 1974.

Wiederholung, Bearbeitung, Nachträglichkeit. Zur Pantomime zwischen historischer und Neoavantgarde am Beispiel Peter Handkes

Mathias Meert (Brüssel)

1. Zur Entwicklung der Pantomime

Dass der Begriff der Avantgarde (dt. „Vorhut“) seine historischen Wurzeln in der Militärsprache hat und oft mit transgressiven, sogar revolutionären (Lebens-)Praxen assoziiert wurde, ist allgemein bekannt. Ebenso bekannt ist die in der Forschung oft vorgenommene Historisierung der Avantgarde in eine klassische bzw. historische Avantgarde und eine spätere Neoavantgarde: Erstere umfasste mit Strömungen wie Expressionismus, Futurismus und Surrealismus die ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts, letztere setzte sich seit den 1950er Jahren u.a. mit den Bestrebungen der historischen Avantgarde erneut auseinander.[1] Das Spannungsfeld zwischen einer historisierenden Einordnung und einem Verständnis der Avantgarde als transgressive Bewegung, die nicht unbedingt an eine historische Situation gebunden ist, spielt in der Forschung eine wichtige Rolle, insbesondere bei den von den (historischen) Avantgarden inspirierten Theoriebildungsprozessen zur Postmoderne, Intermedialität, Performance und Gender (vgl. Asholt & Fähnders 2000: 10–11). Anhand der Gattungsentwicklung der Pantomime widmet dieser Beitrag sich dem konzeptuellen und historiographischen Verhältnis zwischen historischer und Neoavantgarde. Ausgehend von Peter Handkes Auseinandersetzung mit der Pantomime werden im Folgenden das Konzept der Neoavantgarde und die Beziehung zwischen Theater und Avantgarde kritisch reflektiert und mit der Gattungsentwicklung der Pantomime verbunden. Handkes Experiment mit der Pantomime korrespondiert mit unterschiedlichen Aspekten der theatralen Pantomimenästhetik und situiert sich im Spannungsfeld von Wiederholung, Bearbeitung und Nachträglichkeit der Avantgarde – drei Konzepte, die in hohem Maße die Neoavantgardetheorie geprägt haben.[2] Vor diesem Hintergrund stellt der vorliegende Beitrag daher die Frage, ob und, wenn ja,

1 Vgl. dazu z.B. Bürger 1974.
2 Vgl. Foster 1996, Hopkins 2006, Arteel et al. 2021.

inwieweit, diese oben erwähnten Konzepte aus der Neoavantgardeforschung für die Analyse der Pantomimenentwicklung fruchtbar gemacht werden können.

Das Gros der historischen Theateravantgarde-bewegungen nahm an der Suche nach einer eigenständigen theatralen Sprache, an der sogenannten „Retheatralisierung" (Fischer-Lichte 2010: 163) des Theaters teil. Die Aufwertung genuin theatraler Mittel korrespondierte nicht zuletzt mit dem Abbau der Übermacht des gesprochenen bzw. gedruckten Wortes im Theater. Im Gattungsrahmen der Pantomime führte dies sogar bis zur völligen Verdrängung des Verbalen. Die Gattungstradition der Pantomime ist – aus einer europäischen Perspektive betrachtet – alt und geht auf die Antike zurück (vgl. Garelli 2017). Um die Jahrhundertwende erlebte die Gattung der Pantomime jedoch eine Blütezeit im deutschen Sprachraum und Autoren wie Frank Wedekind, Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal experimentieren mit der Pantomime als dem non-verbalen und körperlichen Theater *par excellence* (vgl. Vollmer 2011; Meert 2021). Allerdings ist es problematisch, die Pantomime um die Jahrhundertwende als eine avantgardistische Gattung *per se* zu proklamieren. Am Anfang des 20. Jahrhunderts situiert die Gattung sich historisch und ästhetisch gesehen eher an der Schwelle zwischen Modernismus und Avantgarde: Sie teilt mit den historischen Avantgarden zwar den Diskurs der Retheatralisierung, versteht sich im Grunde genommen noch immer als ein (modernistisches) Drama „ohne Worte" (Bahr 1894: 108)[3], mit einer oft durchaus traditionellen Handlung und Figurenkonstellation.[4] Es mag daher in erster Instanz verwundern, die Theorie zur historischen und Neoavantgarde mit der Entwicklung der Pantomime zu verbinden. Die Neoavantgardetheorie erlaubt trotzdem eine neue Perspektive auf Begriffe wie Wiederholung, Bearbeitung und Chronologie, die bei der Analyse der Gattungsentwicklung im Rahmen der Geschichte der Avantgarden eine wichtige Rolle spielen. Die Pantomimenforschung situiert den Höhepunkt der Gattung im deutschen Sprachraum allerdings in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts und verbindet den darauffolgenden Untergang pantomimischer Kunst u.a. mit dem Aufstieg des sich rasch entwickelnden Mediums des (Stumm-)Films (vgl. Vollmer 2011). Aus diesem Blickwinkel betrachtet, scheint die

3 Hermann Bahr definierte die Pantomime um 1900 programmatisch als ein „Dram[a] ohne Worte".

4 In der Forschung werden Modernismus und (historische) Avantgarde sowohl als Epoche als auch als Ästhetik durchaus differenziert. Zunehmend werden die Grenzen zwischen beiden aber auch kritisch befragt. Etwa Claire Warden kombiniert beide Begriffe und spricht von einem „modernist avant-garde", einem Begriff „which [. . .] combine[s] both the important delineation of historical period and a sense of experimental aesthetics (time and ethos)" (Warden 2015: 6)

Pantomime im Nachkriegstheater kaum eine Rolle gespielt zu haben. Allerdings experimentierten neoavantgardistische Autoren der Wiener Gruppe (wie H.C. Artmann, Konrad Bayer, und Gerhard Rühm) mit pantomimischen Stücken und die Gattung entwickelte sich in hybriden und intermedialen Formen weiter, u.a. in den Werken unterschiedlicher Autoren wie Peter Handke, Heiner Müller, Nelly Sachs und Franz Xaver Kroetz. Die Literatur- und Theatergeschichte der Pantomime in der Nachkriegszeit ist mit anderen Worten immer noch zu schreiben, und auch die Forschung zur Rolle und Bedeutung der Pantomimenästhetik für das Theater der Neoavantgarde bildet ein Desiderat.

2. Theater und (Neo-)Avantgarde

Sandra Umathum gibt einen pointierten Überblick über die komplexe Begriffsgeschichte und listet wichtige Wechselwirkungen zwischen Theater und Avantgarde auf. Sie stellt fest, dass das „Etikett" der Avantgarde heutzutage allzu oft verliehen wird, etwa wenn im Theater „ausgetretene Pfade verlassen", „Normen verletzt" und tradierte „Zuschauererwartungen irritiert" (Umathun 2014: 29) werden. Laut Umathum handle es sich in diesem Fall um einen fast inflationären Gebrauch des Avantgardebegriffes, der jede inhaltlichen oder formalen Innovationen zu „dem Zeitgeist vermeintlich vorauseilende[n] Trends" (2014: 29) (um-)interpretiert. Aber auch in den Poetiken der historischen Avantgarden selbst nimmt die Beziehung zwischen Theater, Avantgarde und Innovation einen ambivalenten Platz ein.

Zahlreiche Autoren, Manifeste und wissenschaftliche Studien betonen die komplexen Wechselwirkungen zwischen dem Medium des Theaters und den Zielsetzungen des historischen Avantgardeprojektes, nicht zuletzt im Rahmen einer von den Avantgarden proklamierten „Neustrukturierung" (Umathun 2014: 29) von Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen der Zuschauer. Durch den unmittelbaren Kontakt zum Publikum verstand das Theater sich einerseits als auserlesener Ort, an dem die „Einbeziehung und Veränderung der Rezipienten" (Fähnders 2009: 324), die von mehreren avantgardistischen Bewegungen und Strömungen angestrebt wurde, verwirklicht werden könnte. Andererseits äußerten die historischen Avantgarden zu gleicher Zeit einen polemischen Angriff auf das Theater, das sich im frühen 20. Jahrhundert immer noch als eine bildungsbürgerliche Institution verstand, als Inbegriff einer Tradition, die eine illusionistische Theaterästhetik im Dienste der Literaturvermittlung bevorzugte. Vor diesem Hintergrund kennzeichneten die Theateravantgarden an der Schwelle zum 20. Jahrhundert sich durch eine doppelte Geste: Durch den Kampf gegen das bürgerliche (Literatur-)Theater sowie

auch durch das Engagement zur Herausbildung neuer Theaterformen bzw. zur Theatralisierung einer gesamten Kunstpraxis (vgl. Fähnders 2009: 324). Die Avantgarden experimentierten u.a. mit performativer Aktionskunst, Schockwirkungen, neuen Spielweisen und der Überwindung der räumlichen Trennung zwischen Schauspielern und Zuschauern.

Die avantgardistische Retheatralisierung bildete mit der Überwindung der klassischen Dramenform und der Herausbildung der Theatralität als einer vom jeweiligen Dramentext unabhängigen, poetischen Qualität einen Meilenstein in der historischen Entwicklung des Theaters. Die Problematisierung bzw. Dekonstruktion traditioneller Dramenformen ging oft mit einer Entliterarisierung des Theaters einher und führte zu „antitextual sentiments" (Harding 2000: 1), sogar zur Spaltung zwischen Theater und (Dramen-)Text. Es mag daher nicht verwundern, dass Hans-Thies Lehmann die historischen Avantgarden zur direkten „Vorgeschichte" (1999: 73) des postdramatischen Theaters zählte. Im Gegensatz zu den historischen Avantgarden situiert das Theater der Neoavantgarde sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und kennzeichnet sich u.a. durch das Experiment: Mit der Rolle des Textes, mit dem Verhältnis zwischen Schauspieler und dargestellter Figur bzw. zwischen Akteuren und Zuschauern und mit einer radikalisierten, performativen Ästhetik (vgl. Umathun 2014: 31). Allerdings ist auch der Begriff der Neoavantgarde Gegenstand unterschiedlicher Interpretationen und Verwendungen. Etwa in der 2020 von Patrick Greaney und Sabine Zelger herausgegeben Anthologie *an austrian avant-garde,* die jenseits der literaturhistorischen Dominanz der Wiener Gruppe zu denken versucht, werden von der literarischen Historiographie kaum betrachtete bzw. marginalisierte AutorInnen und Werke aufgelistet, die sowohl dem chronologisch-historischen Rahmen der Neoavantgarde wie auch der aktuellen Gegenwartsliteratur zuzurechnen sind. Auch wenn am Rande zwar ein chronologischer Unterschied zwischen „prewar avant-gardes" and „new avant-garde center[s]" (2020: 9) erwähnt wird, verwenden die Herausgeber den Begriff der Neoavantgarde nicht und entscheiden sich im Gegenteil für das allgemeinere und historisch-unspezifische(re) Konzept der Avantgarde. Auch Umathum stellt fest, dass in der heutigen Theaterwissenschaft der Begriff der Neoavantgarde – insbesondere im Vergleich zum Konzept des Postdramatischen – eine eher untergeordnete Rolle spielt bzw. heuristisch wenig hilfreich ist (vgl. 2014: 31). Die angeblich analytische Unschärfe des Konzeptes hängt nicht von ungefähr mit der problematischen Beziehung zwischen historischer und Neoavantgarde zusammen, einer Beziehung, die seit der Publikation von Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974) kontrovers diskutiert wurde.

3. Wiederholen, Bearbeiten, Nachträglichkeit: Bürger vs. Foster

Im Grunde genommen geht Bürger von dem utopischen Potential der historischen Avantgarde aus. Gemessen an den Zielsetzungen avantgardistischer Kunst – Bürger spricht in seiner Studie u.a. über die Negation der Autonomie der Kunst durch die Avantgarde, die Problematisierung des Kunstwerkbegriffs, die Aufhebung der Dichotomie zwischen Kunst und Leben und die radikale Einbeziehung des Zuschauers (vgl. Bürger 1974: 63–87) – stellt der Theoretiker das unvermeidliche Scheitern der historischen Avantgarde fest: „[E]s ist eine historische Tatsache", so konkludiert Bürger, dass „[. . .] die Institution Kunst sich gegenüber dem avantgardistischen Angriff als resistent erwiesen hat." (1974: 78).[5] Obwohl die Neoavantgarden zum Teil die gleichen Ziele proklamieren wie die historischen Avantgardebewegungen, könne laut Bürger „der Anspruch auf eine Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis innerhalb der bestehenden Gesellschaft nach dem Scheitern der avantgardistischen Intentionen nicht mehr ernsthaft gestellt werden." (1974: 45). Auch die Neoavantgarden betrachtet Bürger aus einer negativen Perspektive: Neoavantgardistische Kunst wird zur „sinnleeren Veranstaltung" (1974: 85), ist nicht imstande, die Wirkung der historischen Avantgarden zu erreichen und „institutionalisiert die *Avantgarde als Kunst* und negiert damit die genuin avantgardistischen Intentionen." (1974: 80, Hervorhebung im Original). Auf die tragische historische Avantgarde folgt mit anderen Worten die farcehafte Neoavantgarde, die sich nach Bürger als bloße Wiederholung und leeres Reenactment manifestiert.

Bürgers negative Einschätzung der (Neo-)Avantgarde ist seit der Publikation seiner *Theorie* Gegenstand heftiger Kritik.[6] Unter anderem in seiner 1996 erschienenen Studie *The Return of the Real* setzt der amerikanische Kunstkritiker Hal Foster sich kritisch mit den Prämissen von Bürgers Theorie auseinander. Im Gegensatz zu Bürger verteidigt Foster das kritische Potential der Neoavantgarde: „[R]ather than cancel the historical avant-garde, the neo-avant-garde enacts its project for the first time, – a first time that, again, is theoretically, endless." (1996: 20) Prinzipiell versucht Foster, die Narration, Zeitlichkeit und Chronologie der (Neo-)Avantgarde neu zu denken und stützt sich dafür sowohl auf die bewegungstheoretische Idee der Parallaxe sowie auch auf das psychoanalytische Konzept der Nachträglichkeit. Foster

5 Vgl. dazu auch Bürger 1974: 72: „Die Avantgarde intendiert die Aufhebung der autonomen Kunst im Sinne einer Überführung der Kunst in die Lebenspraxis. Diese hat nicht stattgefunden und kann auch nicht stattfinden, es sei denn in der Form der falschen Aufhebung der autonomen Kunst."

6 Vgl. Arteel et al. 2021 für einen Überblick über die prinzipielle Kritik an Bürger in den Texten von Benjamin Buchloch, Hal Foster und Dietrich Scheunemann.

geht im Freud'schen Sinne von einer „repression and repetition" (1996: 21) aus, d.h. die historische Avantgarde erscheint aus Fosters Perspektive als ein Trauma, ein überwältigendes Ereignis im psychoanalytischen Sinne, dessen Bedeutung und Wirkung erst im Nachhinein völlig rezipiert und *post factum* (re-)kodiert werden kann. In diesem Sinne versteht Foster die Neoavantgarde weder als Parodie noch als eine bedeutungslose Wiederholung der historischen Avantgarde, sondern als „deferred action" (1996: 29) und geht davon aus, dass „[. . .] the neo-avant-garde acts on the historical avant-garde as much as it is acted on by it; that it is less neo than nachträglich." (1996: 29). Auch wenn die Neoavantgarde selbst zahlreiche Widersprüche und Ambivalenzen aufweist, inszeniert bzw. entfaltet sie nach Foster zum ersten Mal das kritische Potential avantgardistischer Kunst, eine Bewegung die, wie das oben erwähnte Zitat es deutlich macht, „theoretically endless" (1996: 20) ist und eine strikt teleologische und/oder kausale Lektüre, d.h. „any simple scheme of before and after, cause and effect, origin and repetition" (1996: 29) problematisiert. 2010 veröffentlichte Bürger eine Antwort auf die Kritiker seiner *Theorie*. Teilweise akzeptiert Bürger, auch wenn er betont, stets nur eine Theorie und keine Geschichte der Avantgarden geschrieben zu haben, dass seine *Theorie* die Heterogenität der Neoavantgarden zu wenig berücksichtigt, was mehrere Kritiker ihm auch vorgeworfen haben. Allerdings ändert er sein Verständnis der Beziehung zwischen historischer und Neoavantgarde prinzipiell nicht. Diese Beziehung bleibt laut Bürger durch Begriffe wie Scheitern, Wiederholung und Musealisierung gekennzeichnet. Die Idee, dass „a later event illuminates a previous one, without there being a demonstrable continuity between them" (Bürger 2010: 711), ist zwar ein Ausgangspunkt, der Bürger in seiner Auseinandersetzung mit der Methodologie Fosters einerseits übernimmt. Andererseits setzt der dem diffus-psychoanalytischen Begriff einer „unconscious, compulsive repetition" (2010: 711) zwei Alternative gegenüber: Eine „conscious resumption" (2010: 710) und ein „return" (2010: 711), zwei Konzepte, die laut Bürger der Subjektivität und Intentionalität (neo-)avantgardistischer Künstler besser gerecht werden. Bürger interpretiert Fosters Nachträglichkeit primär als unbewusste (und daher kaum kunstvolle) Aktivität und setzt Fosters „deferred action" drei Konzepte gegenüber, die er jeweils als intentionale Akte konzipiert.

In dem 2021 von Bart Vervaeck herausgegebenen Sammelband *Neo-Avant-Gardes: Post-War Literary Experiments Across Borders* stellen die Autoren des ersten Aufsatzes nicht nur fest, dass es eine „conspicuous reticence" (Arteel et al. 2021: 2) innerhalb der Literaturwissenschaft gibt, um den Begriff der Neoavantgarde zu verwenden.[7] Zurecht warnen Sie auch davor,

7 Diese Zurückhaltung hat nach zuletzt auch damit zu tun, dass Autoren, Kritiker und Theoretiker zwischen 1950 und 1970 selbst kaum den Begriff der Neoavantgarde benutzten

dass die allzu sehr an die visuellen Künste orientierten Theorien Bürgers und Fosters nicht automatisch bzw. problemlos auf die literaturwissenschaftliche Analyse zu übertragen seien. Um die Relevanz des Neoavantgarde-Konzeptes für die experimentelle Literatur der 1950er und 1960er Jahren auszuloten, schlagen Arteel et al vier Kriterien vor, die neoavantgardistische Literatur graduell bestimmen: (1) die Auseinandersetzung mit der eigenen Ästhetik und die Reflektion über die Bedeutung der historischen Avantgarde für die eigene Poetik; (2) das formelle, materielle und technische Experimentieren mit avantgardistischen Techniken wie Montage, Collage, Ready-made, etc.; (3) die paratextuelle, intertextuelle, intergenerische und intermediale Auseinandersetzung mit avantgardistischer Kunst; (4) die Institutionalisierung des Werkes in neoavantgardistischen Zeitschriften, Veranstaltungsorten und Publikationskanälen (vgl. Arteel et al. 2021: 10–15). Die vorgeschlagenen Kriterien dienen u.a. dazu, *a priori* evaluative Auffassungen der (Neo)Avantgarde – als Trauma, Farce oder unauthentisches Reenactment – zu vermeiden und anhand von konkreten Fallstudien die jeweiligen Beziehungen so viel wie möglich zu differenzieren und zu analysieren.

Inwieweit ist die Theoriebildung zur Neoavantgarde von Bürger und Foster für die Analyse der Nachkriegspantomime, insbesondere für Peter Handkes Experiment mit stummen Stücken, interessant? In einem Essay aus 1968 beklagt Handke sich über das Elend bzw. die „Sucht" (Handke 1972: 65–77) des Vergleichens. Vergleiche sind inhärent bewertend, führen zu Relativismus, machen die Wahrnehmung des Neuen *an sich* unmöglich und dienen laut Handke vor allem dazu, vor jeder tieferen Beschäftigung mit einem Gegenstand und dessen Unverständlichkeit, Fremdartigkeit und/oder Schwierigkeit zu schützen. Im Gattungskontext der Pantomime geht es nicht um das Vergleichen von willkürlichen Entitäten, sondern um die Konstellation der Gattungsentwicklung, um Prozesse der Hybridisierung und die Entfaltung und Wirkung des (meta-)kritischen Potentials der Pantomime. In *The Return of The Real* argumentiert Foster am Beispiel der Beziehung zwischen Moderne und Postmoderne, dass „deferred actions" nicht per Definitionen einen epistemologischen Bruch voraussetzen bzw. kreieren, auch wenn markante Unterschiede und Differenzen vorhanden sind: „[R]ather than break with the fundamental practices and discourses of modernity, the signal practices and discourses of postmodernity have advanced in a *nachträglich* relation to them." (1996: 32). Analog zum Verhältnis zwischen historischer- und Neoavantgarde bzw. zwischen Fosters Moderne und Postmoderne greift auch Handke in seinen neoavantgardistischen Pantomimen auf bestimmte Prinzipien zurück bzw. er

und/oder bestimmte neoavantgardistische Bewegungen wie die Gruppe 47, die Wiener Gruppe oder der *nouveau roman* sich eher als kulturell und geographisch-spezifische Bewegungen verstanden. Vgl. Arteel et al. 2021: 1–5.

radikalisiert bestimmte Strategien, die die Gattung am Anfang des 20. Jahrhunderts im Spannungsfeld von Wiederholung, Bearbeitung und Kritik der Avantgarden kennzeichnen. Da wo Bürger aber prinzipiell auf die Absichten der (Neo)Avantgarde fokussiert, richtet Fosters Analyse sich auf das kritische Potential in der ästhetischen Form selbst, eine methodologische Perspektive, die bei Handke insbesondere die komplexe Textform der Pantomime in den Vordergrund der Analyse rückt.[8]

4. Handke und die Pantomime

Im Laufe seiner schriftstellerischen Karriere setzte Handke sich zweimal mit der stummen Gattung der Pantomime auseinander. 1968 schreibt Handke *Der Mündel will Vormund sein*, sein erstes Schweigestück, das im darauffolgenden Jahr im Frankfurter Theater am Turm unter der Regie von Claus Peymann aufgeführt wird. Das Stück, das in einem ländlichen (katholischen) Umfeld spielt, verweist im Titel schon auf die komplexe (Macht-)Beziehung und Unterdrückungsstrukturen zwischen einem Mündel und seinem Vormund. 1992 veröffentlicht Handke sein zweites stummes Stück, *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*, ein Schauspiel, das keine Handlung im traditionellen Sinne mehr aufweist, sondern das tägliche „Theater" von Begegnungen und Bewegungen auf einem freien Stadtplatz, das ständige „Kommen und Gehen" (Handke 1992: 576) von Figuren inszeniert. Handke positioniert sich mit seinen stummen Stücken im Spannungsfeld zwischen seinen frühe(re)n Arbeiten, die man durchaus als „Sprechstücke" bzw. sogar als „Sprechfolterung" (vgl. Kastberger 2012: 37) verstehen kann, und der Gattungstradition der Pantomime als dem non-verbalem Theater *par excellence*. So betrachtet, nimmt Handke vor dem Hintergrund der historischen Neoavantgarde eine doppelte Positionierung vor, sowohl gegenüber dem üblichen Sprechtheater als auch gegenüber der klassischen Tradition der Pantomime. In Bezug zur klassischen Pantomimentradition nimmt Handke wenigstens paratextuell einen Bürger'schen „return" vor, allerdings nicht im positiven, sondern im negativen Sinne, d.h. im Rahmen eines Aktes der Differenzierung und Abgrenzung. In mehreren Interviews gibt Handke an, sich eindeutig von der pantomimischen Kunst abzusetzen. In einem Gespräch mit Karin Kathrein

8 Foster gibt zwar an, die Neoavantgarde nicht heroisieren zu wollen bzw. ihre internen Widersprüchlichkeiten zu erkennen (cf. Foster 1996: 25–26), zugleich stützt sich seine Theorie, ebenso wie diejenige Bürgers, auf ein normatives Verständnis von Kunst, das insbesondere ihr kritisches Potential hervorhebt: „Foster ironically embraces the same normative frame as Bürger: art is only valuable if it is critical." (Arteel et al. 2021: 12)

im Jahre 1985 verdeutlicht Handke sein Vorhaben, zwar ein stummes Stück zu schreiben, allerdings eines, das nicht pantomimisch wirkt:

> Ich möchte ein ganz stummes Stück schreiben. Ein Stück ohne Sprache, nur durch das Dasein der Menschen, das Erscheinen, Weggehen, durch irgendwelche Handlungen, ohne pantomimisch zu werden. Ich hab' schon den Ehrgeiz, das Theater immer neu zu entdecken und dabei doch die Menschheit zu umfassen. Ich bin leider so zwanghaft (Kathrein 1985: 13).

Auch in einem späteren Interview mit Brigitte Salino in *Le monde* im Jahre 1994 setzt Handke sich prinzipiell von Pantomimen ab: „Je n'aime pas les pantomimes, sauf quand elles font partie d'un récit, parce que l'illusion y est trop emprisonnée. Elles ne peuvent pas raconter quelque chose qui est au-delà de ce qu'on connaît déjà, dans la vie." (Salino 1994: 3). Handke konstruiert hier paratextuell ein Bild von der Pantomime, das stereotypisch an das Alltagsleben gebunden ist bzw. nicht im Stande ist, über dieses hinaus zu gehen und eine tradierte Zeichensprache benutzt. Handkes stumme Stücke setzen sich von der traditionellen, durch die *Commedia dell'arte* inspirierten Pantomime deutlich ab, nicht zuletzt in dem Bereich der Gestik, der Figurenkonstellation und der Handlung. Abgesehen von der intentionellen Positionierung Handkes im Paratext fungiert die Pantomime aber nicht nur als Negativfolie. Im Rahmen einer hybriden Gattungskonstellation machen Handkes Stücke auf nachträgliche Effekte im Sinne Fosters aufmerksam, auf Effekte, die auf das kritische Potential der ästhetischen und textuellen Form der Pantomime hinweisen. Dieses kritische Potential geht auf die „modernist avant-garde" (Warden 2015: 6) zurück und entfaltet sich insbesondere in der Pantomime *als Text*. Liest man Handkes Stücke mit anderen Worten in Zusammenhang mit modern(istischen) Pantomimen, dann fällt nachträglich die Rolle der Pantomime als Meta-Gattung auf, d.h. als eine Meta-Gattung, die das theatral-narrative Schreiben *an sich* kritisch reflektiert. In den beiden stummen Stücken Handkes erweist die Textform sich nämlich als höchst perspektiviert bzw. fokalisiert. Es wimmelt in Handkes stummen Stücke von visuellen Metaphern, Konjunktivsätzen und rhetorischen Fragen, die deutlich machen, dass der Text weder eine objektive Perspektive auf Bühne, Theater und Handlung darstellt, noch als eine Aneinanderreihung von pragmatischen Regieanweisungen zu lesen ist. In *Das Mündel will Vormund sein* (1968) manifestiert sich beispielsweise ein fokalisierende „Wir"-Instanz, die die Perspektivität vom Zuschauerraum aus explizit reflektiert: „Im Hintergrund der Bühne *sehen wir* [. . .]"; „[. . .] *von uns* aus gesehen [. . .]", „also erkennen *wir* [. . .]" (vgl. Handke 1992: 195–196, eigene Hervorhebung). In der 24 Jahre später geschriebenen *Stunde* wird die rhetorische Problematisierung dieser persönlichen Perspektive nicht nur weitergeführt – „Ein Platzwart, derselbe oder ein anderer?" (1992: 560) –, sondern wird der visuelle Dialog auch auf

die äußere Kommunikationsebene des Theaters projiziert, d.h. als ein Akt, der die wahrnehmende Instanz explizit als Individuum konstituiert: „[U]nd eine Schönheit wiederum, welche zunächst nur von hinten sichtbar, sich plötzlich *nach mir!* umdreht." (1992: 561, eigene Hervorhebung). Diese Narrativität rückt pantomimische Texte in die Nähe erzählerischer Texte und problematisiert das traditionelle Gattungsverständnis, das zwischen narrativen Texten im Modus des Erzählens und dramatischen Texten im Modus der Darstellung (vgl. Pfister 1977: 19–20) unterscheidet.

Dass die pantomimische Textform narrative und fokalisierende Tendenzen aufweist und die Theaterkommunikation personalisiert bzw. problematisiert, ist aber nicht erst seit Handkes experimentellem Theater der Fall. Mit der Radikalisierung der pantomimischen Textform zur Zeit der Neoavantgarde werden im Nachhinein aber Strategien und Aspekte deutlich, die vorher kaum bzw. nur teilweise eine Rolle gespielt haben. Schon zur Zeit der Moderne, etwa in den Pantomimen von Hugo von Hofmannsthal, sind ähnliche Tendenzen prototypisch vorhanden. Hofmannsthals 1911 verfasste Pantomime *Amor und Psyche* fängt mit einem detaillierten ersten Bild der Bühne an:

> Man ist in einer geheimnisvollen Welt, aber in einer freudigen. Das Gemäch ist schön, von glänzender Dämmerung erfüllt. Die Geräte sind spärlich, aber edel. So erleuchtet, so zugerichtet möge wohl der Palast sein, den Amor einer sterblichen Geliebten in die Einöde gezaubert hat, dass er dort sie Nacht für Nacht besuche, ihres Besitzes sich freue, aber freilich immer unsichtbar, immer von Schleiern der Nacht umwoben [. . ..] Auf Stufen erhebt sich ein Altar, dem Offenen zu, wo die kühle Nachtluft eindringt. Ist es aber ein Altar oder ist es ein hochgebautes Lager der Liebe? (Hofmannsthal 1979: 81)

Auch hier benutzt Hofmannsthal Konjunktivsätze, rhetorische Fragen und vage Adjektive, die eine eindeutige Darstellung der Handlung problematisieren und auf subtile Weise eine subjektive Perspektive auf die Bühne suggerieren, die prototypisch an eine individuelle Wahrnehmungs- bzw. Fokalisierungsinstanz gebunden ist. Liest man die Pantomimen von Handke und Hofmannsthal zusammen, so handelt es sich diesbezüglich weder um intertextuelle Verweise oder Zitate im engeren Sinne, noch um eine komparatistische Lektüre zweier völlig inkompatiblen bzw. fremdartigen Werke. Das explizite „Wir" Handkes sowie auch die im Text sich entfaltende (visuelle) Dialogizität machen im Gegenteil narrative und fokalisierende Aspekte nachträglich sichtbar, die die Textform der Pantomime prägen und als Metagattung die Gattungsgrenzen zwischen narrativen und theatralen Texten dekonstruiert. Im Sinne Fosters ist die Neoavantgarde deswegen nicht nur als historisch-literarische Epoche erforschenswert, sondern auch konzeptuell: „rather than cancel the historical avant-garde, the neo-avant-garde enacts its project for the first time." (Foster 1996: 20).

Literaturverzeichnis

Arteel et al 2021 = Inge Arteel et al. "Neo-Avant-Gardes, Why Bother?" In *Neo-Avant-Gardes: Post-War Literary Experiments Across Borders*. Hrsg. v. Bart Vervaeck. Edinburgh. 2021, S. 1–30.

Asholt & Fänders 2000 = Wolfgang Asholt / Walter Fähnders. „Einleitung". *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*. Hrsg. v. Wolfgang Asholt; Walter Fähnders. Leiden. 2000, S. 9–27.

Bürger 1974 = Peter Bürger. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1974.

Bürger 2010 = Peter Bürger. "Avant-Garde and Neo-Avant-Garde. An Attempt to Answer Critics of Theory of the Avant-Garde." In *New Literary History*, 41, S. 695–715.

Fähnders 2009 = Walter Fähnders. „Theater." In *Metzler Lexikon Avantgarde*. Hrsg. v. Van den Berg, Hubert; Walter Fähnders. Stuttgart. 2009, S. 224–238.

Fischer-Lichte 2010 = Erika Fischer-Lichte. *Geschichte des Dramas*. Bd. 2: *Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Stuttgart. 2010.

Foster 1996 = Hal Foster. *The Return of The Real*. Cambridge, London. 1996.

Handke 1972 = Peter Handke. *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt a. M. 1972.

Handke 1992 = Peter Handke. *Theaterstücke in einem Band*. Frankfurt a. M. 1992.

Garelli 2017 = Marie-Hélène Garelli. *Danser le mythe : la pantomime et sa réception dans la culture antique*. Louvain. 2017.

Harding 2013 = James M. Harding. *The Ghosts of the Avant-Garde(s). Exorcising Experimental Theater and Performance*. Ann Arbor. 2013.

Hofmannsthal 1979 = Hugo Hofmannsthal. *Gesammelte Werke*. *Bd. 6: Dramen VI*. Frankfurt a. M. 1979.

Hopkins 2006 = David Hopkins (Hrsg.): *Neo-Avant-Garde*. Amsterdam. 2006.

Kastberger 2012 = Klaus Kastberger. „Lesen und Schreiben. Peter Handkes Theater als Text." In *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*. Hrsg. v. Kastberger, Klaus; Katharina Pektor. Salzburg. 2012, S. 35–48.

Kathrein 1985 = Karin Kathrein. „*Ich erkenne mich lieber im edlen Umriß*. Peter Handke zum Schreiben und zur Kunst." In *Die Presse*, 5, 6.1.1985, S. 13.

Knopf 2001 = Robert Knopf (Hg.). *Theater of the Avant-Garde: 1890–1950. A Critical Anthology*. New Haven, London. 2001.

Meert 2021 = Mathias Meert. "Modernism and the Pantomime: Dance and Intermediality in Carl Einstein's Nuronihar." In *Modernisme/Modernism*. Hrsg. v. De Witte, Ben; Emma-Louise Silva. Gent. 2021, S. 53–65.

Salino 1994 = Brigitte Salino. „À la périphérie du langage, rencontre avec Peter Handke." In *Le Monde*, 01.12.1994, S. 3.

Umathum 2014 = Sandra Umathum. „Avantgarde." In *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika; Doris Kolesch; Matthias Warstat. Stuttgart. 2014, S. 28–31.

Vollmer 2011 = Hartmut Vollmer. *Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*. Bielefeld. 2011.

Warden 2015 = Claire Warden. *Modernist and Avant-Garde Performance*. Edinburgh. 2015.

Dada, RAF, Semiotext(e) – Verhandlungen der deutschen Avantgarde bei Chris Kraus

Julian Preece (Swansea)

Die amerikanische Autorin, Feministin, Filme- und Theatermacherin Chris Kraus (*1955) wurde durch ihre autobiographisch geprägte Roman Trilogie, *I Love Dick* (1997), *Aliens und Anorexie* (2000) und *Torpor* (2006) berühmt. Alle drei Romane wurden inzwischen ins Deutsche übertragen, allerdings mit reichlicher Verspätung und unter Beibehaltung der englischen Titel. Kraus ist nicht deutscher Herkunft und hat die deutsche Sprache nie gelernt. Sie schreibt immerhin über Reisen nach Deutschland und über deutschsprachige Dichter und Künstler. Ihr Interesse an den deutschen Avantgarden und Neo-Avantgarden ist reichlich belegt und feministisch gesteuert. In *I love Dick* versucht die Ich-Erzählerin, die den gleichen Namen wie die Autorin trägt, ihre Stimme in einer von Männern wie Dick und ihrem Ehemann Sylvère Lothringer beherrschten literarischen und wissenschaftlichen Welt zu finden. Chris war noch Studentin, Sylvère schon Professor, als ihre ungleiche aber auch kreative Beziehung anfing. Daher auch das Interesse im Roman an Dichterpaaren, wo sie sich auf das DADA Duo vom Cabaret Voltaire Emmy Hennings und Hugo Ball bezieht, sowie auf die Geschwister Alexander und Alexandra Kluge, die 1965 für den Film *Abschied von gestern* verantwortlich waren.

Durch ihre Zusammenarbeit an Projekten mit dem Semiotext(e) Verlag war Kraus schon vor der Romantrilogie eine ausgewiesene Vermittlerin der europäischen avantgardistischen Literatur und Literaturtheorie. Ihr Name kommt zum Beispiel schon 1982 in der Danksagung vom Kult Klassiker *The German Issue* vor, einer Sammlung von übersetzten Geschichten, Textfragmenten, Gesprächen, Stellungnahmen, Analysen und Fotos, die amerikanische Leser mit der deutschen Gegenkultur der frühen achtziger Jahre bekannt machen sollte. Unter den Autoren im Buch sind Heiner Müller, Christo, Herbert Achternbusch, Oswald Wiener, Hans Jürgen Syberberg, Joseph Beuys, und Helke Sander sowie Alexander Kluge und Ulrike Meinhof. Die Extreme deutscher Geschichte im zwanzigsten Jahrhundert, die Teilung in zwei Staaten, die westliche Protestbewegung der Sechziger Jahre und der darauf folgende Deutsche Herbst bilden den Kontext und West-Berlin den Mittelpunkt. Dieses Berlin bietet den amerikanischen Herausgebern ein Feld für intellektuelle Abenteuer und Projektionen. Das Buch scheint mir allein wegen

des damaligen Desinteresses der Künstler in den beiden deutschen Staaten aneinander und das Nichtvorhandensein der jeweils anderen Stadthälfte in der Literatur, die in Berlin geschrieben wurde, unvorstellbar im Deutschen zur Vorwendezeit, obwohl alles aus dem Deutschen übersetzt wurde. Jede Seite im *German Issue* ist dreigeteilt: In der oberen Hälfte wird der Haupttext gedruckt, in einem unteren Streifen kommt ein zweiter Text im Fettdruck und dazwischen meistens ein lang gezogenes Schwarz-Weiß-Foto oder ein kursiv gesetztes Zitat. Die Texte sind von ungleicher Länge; unten kann ein neuer anfangen, bevor der obige zum Schluss gekommen ist. Die LeserIn wird dadurch vor die Wahl gestellt, entweder unten oder oben mit der Lektüre anzufangen und muss den Zusammenhang selbst herstellen. In diesem Semiotexte-Band, der auch als Begegnung der beiden Weltstädte New York und Berlin konzipiert ist, befindet sich der Kern der Aneignungsmethodologie, die Chris Kraus fünfzehn Jahre später für fremde Stoffe in ihrem literarischen Werk anwendet.

Um ihre experimentelle Verfahrensweise als Verfasserin autofiktionaler Romane herauszuarbeiten, gehe ich im Folgenden auf Kraus' Umarbeitung einiger ihrer Quellenstoffe ein. Einer davon ist sicherlich das 1974 ins Englische übersetzte Buch: Hugo Ball: *Flucht aus der Zeit. Ein Dada-Tagebuch*, das 1927 ursprünglich erschienen ist und dessen Frontispiz eine Darstellung Balls und Hennings' von Marcel Janco aus dem Jahr 1916 schmückt. In Balls Tagebuch spielt seine Ehefrau eine eher periphere Rolle. Chris beteuert nichtsdestotrotz: „Das Lesen über sie rettete mein Leben" (Kraus 2015: 160).[1] In *Aliens und Anorexie*, das drei Jahre nach *I love Dick* geschrieben wurde, aber die vorangegangene Periode in ihrem Leben behandelt, interessiert sich Chris für das Werk und Wirken von zwei Frauen: Die deutsche Journalistin und Mitbegründerin der Roten Armee Fraktion Ulrike Meinhof (1934–76) und die französisch-jüdische Philosophin und Aktivistin Simone Weil (1909–1943). Meinhof solle im Augenblick ihres Todes von einem Außerirdischen entführt, bzw. geliebt worden sein, Weil habe an Magersucht gelitten, daher also der Titel: *Aliens und Anorexie*. Meinhofs Schriften kennt Kraus offensichtlich in der französischen Übersetzung, ihre Biographie durch die sensationslüsterne Nacherzählung von Jillian Becker, *Hitler's Children: The Story of the Baader-Meinhof Terrorist Gang* (1977). Im Unterschied zu *I love Dick* hat *Aliens und Anorexie* eine Bibliographie, in der Quellen genannt sind. Ihre Inspiration für Meinhof nahm Kraus von der aus Ungarn stammenden in New York tätigen Truppe avantgardistischer Schauspieler *Squat Theatre* und insbesondere ihrer Aufführung *Andy Wahrhols letzte Liebe*, die zeitnah zum Deutschen Herbst am 2. Juni 1978 uraufgeführt wurde, das heißt am elften Jahrestag der

1 „Reading about them saved my life". Alle Übersetzungen aus dem Englischen sind vom Autor.

Demonstration gegen den Staatsbesuch des iranischen Schahs in West-Berlin, die in der Erschießung von Benno Ohnesorg endete.

Squat Theatre war bestrebt, die Grenzen zwischen Leben und Kunst, Zuschauern und Schauspielern zu verwischen. Ihre Aufführungen fanden vor einem großen Schaufenster statt, das ihrem Publikum im Theater ermöglichte, an den Schauspielern vorbei auf Passanten auf der Straße zu schauen, die ihrerseits vom Bürgersteig aus sowohl auf die Aufführung als auch auf das dahinter sitzende Publikum schauen konnten. Die Zuschauer auf beiden Seiten des Glases gehörten damit zur Aufführung. So kreuzten sich Kunst und Realität und verschmolzen ineinander. Squats Stücke waren anti-chronologisch und hoben damit den bürgerlichen Zeitbegriff auf, die Handlungen hatten keine Ursache und Wirkung und kamen daher ohne jegliche Dramatik aus. Wenn Kraus sich in *Aliens und Anorexie* thematisch oder ästhetisch bei Squat bedient, bleibt ihre Form jedoch die des Romans. Was ihre Romane zur Avantgarde im Sinne des *Squat Theatre* machen mag, ist die Auflösung der Unterscheidung zwischen Leben und Fiktion, Wahrheit und Phantasie, in anderen Worten ihr Status als „Autofiktion". Die Erfindung von Zitaten und die Fiktionalisierung von literarischen, filmischen oder wissenschaftlichen Quellen gehören zur Methode.

Im Band zu Squat, den Kraus in der Bibliographie anführt, erwähnt Alisa Solomon „die Resonanz importierter literarischer Texte",[2] die man bei Kraus selbst feststellen kann, und berichtet, dass „diese ‚Fremdheit' die Kritiker von Squats frühen Stücken in Amerika verwirrte".[3] Das Fremde in der Gestalt von Zitaten und literarische Anspielungen stört also und stiftet Verwirrung an. Die Mitglieder von Squat Theatre (mit Betonung auf der britischen Rechtschreibung) emigrierten im Juni 1977 aus Budapest über Paris nach New York. Die Gruppe bestand aus Dissidenten jüdischer Herkunft, die mit den kommunistischen Behörden in Ungarn nicht zurechtkamen. Sie schrieben ihre eigenen Stücke und lebten in New York mit ihren Kindern über dem Aufführungsraum. Die Figur Ulrike Meinhof wurde immer von einer der minderjährigen Töchter gespielt. Squat Mitglied Andras Halasz schreibt: „Unsere jüdisch-stämmigen Eltern haben uns als Atheisten erzogen" (Buchmuller & Kóos 1996: xi). Damit teilen sie eine jüdische Zugehörigkeit mit Kraus, die manchmal vorgab, eine Großnichte des Satirikers Karl Kraus zu sein, dessen Die letzten Tage der Menschheit in den Anmerkungen zum Squat Band zitiert wird (Buchmuller & Kóos 1996: 203). Andy Wahrhols Letzte Liebe war nach Schwein Kind Brand ihr zweites Stück. Es besteht aus drei Teilen mit den Titeln „Aliens auf der zweiten Etage", der „Ulrikes Nachricht

2 Vgl. „the resonance of imported literary texts" (Buchmuller & Kóos 1996: ii).

3 Vgl. „This 'foreignness' confused critics of Squat's early pieces in America." (Buchmuller & Kóos 1996: vi).

von Andromedas“ enthält, „Eine kaiserliche Botschaft“, eine Rezitation von Kafkas gleichnamiger Prosa-Skizze, und „Gespräch mit den Toten“. Meinhof geistert durch alle drei Sequenzen. In der ersten, die Kraus mehrmals zitiert, kündigt sie an: „Hier spricht Ulrike Meinhof zu den Bewohnern der Erde“ / „Hier spricht Ulrike Meinhof für das Revolutionskomitee Intergalaxie 21“ (Buchmiller & Kóos 1996: 113). Sie erklärt, dass sie in der Nacht ihres Todes, am 9. Mai 1976, von einem Außerirdischen geliebt würde, der sie dann entführte:

> Nach dem Liebesakt konnte ich feststellen, dass mein Bewusstsein in einem neuen und unverletzten Körper weiter funktionierte. // Danach brachte mich der Außerirdische auf einen besonderen Planeten, der zu Andromedas gehört. Die Gesellschaft dort behandelt Zeit und Raum mit Intensität, Sanftheit, Disziplin und Freiheit. [4]

Meinhof ist, mit anderen Worten, eine der Untoten, ein Gespenst, das zurückgekehrt ist, um die Lebenden heimzusuchen. Das Geheimnis ihres Todes (Mord oder Selbstmord?) ist das Kennzeichen ihrer Legende. Da Zeit und Raum durch Squats dramatische Praxis ständig in Frage gestellt werden, ist Meinhof als Chiffre mit der Squat Praxis als Theatermacher verbunden. In „Eine kaiserliche Botschaft“ ist ihre Geschichte in der wiederholten, in Großbuchstaben wiedergegebenen Zeile präsent: NIEMAND DRINGT HIER DURCH UND GAR MIT DER BOTSCHAFT EINES TOTEN.[5] In der dritten Sequenz ist sie der Gegenstand vom „Gespräch mit den Toten“, an dessen Ende sie Andy Wahrhol erschießt, der sowohl ihr als auch einer Figur namens Kathleen, die als Hexe nackt auftritt, seine Liebe erklärt hatte. In einem Brief von 1995 schreibt Kathleen: „Ulrike Meinhof ist eine der Legenden unserer Zeit. Ihre Persönlichkeit ist genauso tragisch gescheitert wie die von Wahrhol. Ganz sein Gegenteil, sie verwandelte Politik in tragische Poesie“.[6]

Die Bücher, die Chris für *Aliens und Anorexie* nutzte, sind Geschenke von ihrem Freund Dan Asher, der sich damit bei ihr für ihre Unterstützung

4 Vgl. „This is Ulrike Meinhof speaking to the inhabitants of Earth. / This is Ulrike Meinhof speaking for the Intergalaxy 21 Revolutionary Committee. / After making love, I could state that my consciousness went on functioning in a new and uninjured body. Afterwards the Alien took me to a special planet which belongs to Andromedas. The society there treats time and space with intensity, gentleness, discipline and freedom“ (Buchmiller & Kóos 1996: 113).

5 „NOBODY COULD FIGHT HIS WAY THROUGH HERE. LEAST OF ALL ONE WITH A MESSAGE FROM A DEAD MAN“ (Buchmuller & Kóos 1996: 123).

6 „Ulrike Meinhof is one of the legends of our age. Her personality is just as tragically failing as Warhol’s. Completely his opposite, she turned politics into tragic poetry.“ (Buchmuller & Kóos 1996: 147).

bedankte, so erklärt jedenfalls die Ich-Erzählerin. Asher und sie verbindet, dass sie beide Paris kennen und als freie Geister keine Karriere in der Kunstszene in New York machen wollen. Das Geschenk ist ein Zufall und wie jedes Geschenk untergräbt es den kapitalistischen Nexus von Tausch- und Gebrauchswert. Kraus verfährt in ihrem Roman keineswegs wissenschaftlich, die besprochenen Bücher und Autoren könnten durch andere ersetzt werden, so die Fiktion.

Kraus zitiert zwei Quellen zu Meinhof, eine ist ein Band ihrer Schriften, der ins Französische übersetzt wurde, laut Kraus von einem ungenannten Übersetzer, mit dem Titel *Ecrits* und der angeblich 1976 bei der „Maison des Femmes" herauskam. Meinhofs verfügbare Schriften erschienen ziemlich schnell auf Französisch (Genet 1977).[7] Aber der von Kraus genannte Band Band ist online nicht auffindbar und im Katalog der Bibliothèque Nationale auch nicht verzeichnet. Doch gibt es einen Band, der Ende 1977 herauskam und der das gesamte Material enthält, auf den sich Kraus im Roman bezieht. Er trägt den Titel: *mutinerie et autres textes d'ulrike meinhof / déclarations et analyses des militants de la fraction armée rouge emprisonnés à stammheim*, herausgegeben von „des Femmes" und „traduit de l'allemand par johanna stute et le collectif de traduction des éditions des femmes". Die Unterschiede zwischen Kraus' Angaben und den echten sind sicher zu groß, um zufällig zu sein. Ist dies eine Metapher dafür, wie Meinhof Grenzen und Sprachen überquert, vom Deutschen durch das Französische zum Englischen und mittels eines geisterhaften, falsch benannten Buches? Genau wie ihre posthume Stimme in „Aliens auf der zweiten Etage", die zu den Bewohnern der Erde spricht. Die anderen bibliographischen Angaben im zweiseitigen Quellenverzeichnis scheinen korrekt zu sein, mit einer Ausnahme, die eventuell ein Tippfehler ist: Eva Buchmiller and Anna Koós, *Squat Theatre* (New York: Artists Space, 1996). Eva „Buchmiller" nennt sich eigentlich Eva Buchmuller. Was im Umgang mit der Figur Ulrike Meinhof auffällt, sei es bei Squat 1978 oder bei Kraus 2000, ist das Spielerische. Das fällt besonders im Vergleich zu den Darstellungen in Deutschland auf. Sie galt natürlich als *persona non grata* und es lag daher viel weniger Spielraum für Projektionen frei, vor allem wenn sie in die Öffentlichkeit hinausgetragen wurden.

I love Dick hat noch mehr französische und deutsche Bezüge – zum Feminismus und zur Hochmoderne, zu DADA und zur Literaturtheorie sowie zur zeitgenössischen Kunst, zum Film und zur Literatur.[8] Der „Dick", den

7 Diese Anthologie ist umfangreicher als das von Kraus benutzte Buch, aber ohne das Szenario für das Fernsehstück, *Bambule*, auf das sich Kraus bezieht.

8 Auf folgende Namen und Titel wird kurz eingegangen: Ball, Hennings, Tauber und Hoch von DADA; de Beauvoir, Irigarary, Benjamin, Heidegger, Bataille, Artaud, Baudelaire, Celine, Deleuze und Guatarri, Habermas, Handke, Levi-Strauss, Levinas, Barthes, und

die Ich-Erzählerin anspricht, basiert auf dem britischen Kulturkritiker Dick Hebdige, dem Autor von *Subculture: The Meaning of Style* (1979). Hebdige verstand den Witz nicht, wie Dick es in dem letzten von ihm an Sylvère gerichteten Brief zugibt, ihn auch nicht verstanden zu haben. Dick, Sylvère und Chris spielen alle drei in einem Drama, das in der Literatur schon vorgelebt worden ist. Sylvère identifiziert sich an einer Stelle mit dem Ehemann Charles Bovary, Chris mit der Gestalt seiner ehebrecherischen Frau Emma. Chris sieht sich auch als Louise Colet, die Geliebte des Romanschriftstellers Flaubert, die von ihm als Schriftstellerin herabgesetzt wurde und die sein Biograf respektlos darstellt. Fiktive oder historische Parallelen dieser Art durchziehen *I love Dick* und *Aliens und Anorexie*. Chris sieht sich und ihre Situation immer wieder in den skizzierten Geschichten und Biographien, beschriebenen Bildern und zusammengefassten Film- und Roman Handlungen gespiegelt, die sie allesamt fiktionalisiert hat. Zum Beispiel in *Aliens und Anorexie* beschäftigt sie sich mit einer Erzählung von Katherine Mansfield mit dem Titel „Je ne parle pas français", die von einer Begegnung mit einem Engländer namens Dick berichtet. Der Titel weist auf Kraus' eigene Unkenntnis des Deutschen und die Unfassbarkeit des Fremden im Allgemeinen. Wie Simone Weil starb Katherine Mansfield im Alter von 34. Kraus zitiert ausführlich, schreibt aber so, als sei die Erzählerin der Geschichte Mansfield selbst und die Geschichte autofiktional, während Mansfields Ich-Erzähler sich als Raoul Duquette vorstellt und sagt, er sei „ein echter Pariser" (Kraus 2018: 66; Mansfield 1981: 60–91). Kraus verfälscht auch Duquettes Begegnung mit Dick, indem sie sagt, sie hätten eine Nacht in seinem Hotel verbracht, während sie nur am Abend dort waren. Das erste Zitat ist gekürzt und verändert wichtige Details; bei Mansfield macht Dick „eine spezielle Studie der modernen französischen Literatur" (Mansfield 1981: 71), bei Kraus' Wiedergabe von Mansfield „eine spezielle Studie der Literatur" (Kraus 2018: 229). Dick ist bei Kraus einsprachig geworden. Dann gibt sie vor, dass der ungarische Psychoanalytiker und Volkskundler Géza Róheim die Geschichte „Je ne parle pas français" kommentiert hat und liefert eine frei erfundene Stellungnahme.

Kraus scheint durch Georges Bataille auf Weil gekommen zu sein. Sylvère, dessen männliche Schüler den Spitznamen die „Bataille-Jungs" erwarben, wird mit Bataille identifiziert. Kraus selbst ist Weil:

> „Normalerweise sind die Mädchen, mit denen ich ausgehe, besser gekleidet und sehen besser aus", hatte Bataille von seinen Treffen mit der Philosophin Simone

Calle von der europäischen Hochmoderne, bzw. Theorie oder Avantgarde. Es gibt ferner Verweise auf anglophone Modernisten, wie Virginia Woolf, den Maler R. B. Kitaj (dessen Bilder wohl auch fiktionalisiert werden), Henry James und Katherine Mansfield.

> Weil berichtet. Und wirklich, im Gegensatz zu Sylvères vielen anderen Freundinnen bot Chris' Körper kein Vergnügen.[9]

In *I love Dick* hingegen idealisiert Chris die Partnerschaft von Ball und Hennings und kontrastiert die Art und Weise, wie die deutschen Dichter von Literaturhistorikern behandelt werden, mit dem Los ihrer amerikanischen Zeitgenossen:

> Lieber Dick, ich frage mich, warum jedes Kunstwerk, das in den 70er Jahren weibliche Lebenserfahrung erzählte, nur als „kollaborativ" und „feministisch" gelesen wurde. Die Zürcher Dadaisten arbeiteten auch zusammen, aber sie waren Genies und sie hatten Namen.[10]

Das Fremde, d.h. kulturell Importierte, hier in der Gestalt der beiden deutschen Avantgarde-Dichter, Hennings und Ball, ist hier projiziertes Gegen-, bzw. Vorbild zum Vertrauten.

Der geborene Franzose jüdischer Herkunft Sylvère Lothringer, der an der Columbia University in New York French Studies lehrte, macht im Vorwort zum *German Issue* auf seine eigene Unkenntnis der deutschen Sprache aufmerksam. Er sei auf Übersetzer und Informanten angewiesen. Im Gespräch mit dem in Wien geborenen amerikanischen Autor Walter Abisch (* 1931) über seinen gerade erschienenen Roman *How German is it / Wie Deutsch ist es*, mag Lothringer die wissenschaftliche Arbeitsmethode von Semiotexte erklären:

> Sie sind ein Schriftsteller und kein Semiotiker: ein kultivierter Geist, kein „wilder" Anthropologe. Sie schreiben nicht über Deutschland, um eine andere Kultur zu „verstehen". Sie benutzen die Zeichen einer fremden Kultur, um eine andere Haltung zu unserer eigenen zu etablieren.[11]

Im Band *The German Issue* ist Meinhof mit dem Beitrag „Revolte" vertreten, Alexander Kluge gleich zweimal mit einem Auszug aus dem „Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945" und einem Gespräch mit Lothringer („Ein trainiertes Gewissen wird zum gleichen Zeitpunkt zubeißen und küssen").

9 Vgl. „'Usually the girls that I go out with are better dressed and better looking', Bataille'd reported of his meetings with the philosopher Simone Weil. And truly, unlike Sylvère's many other girlfriends, Chris' body didn't offer any pleasure." (Kraus 2018: 93).

10 Vgl. „Dear Dick, I'm wondering why every act that narrated female lived experience in the '70s has been read only as 'collaborative' and 'feminist'. The Zurich Dadaists worked together too but they were geniuses and they had names.". (Kraus 2015: 134).

11 „You're a writer and not a semiotician: a sophisticated mind, not a 'savage' anthropologist. You are not writing about Germany in order to 'understand' another culture; you are using the signs of a foreign culture to establish another attitude toward our own." (*The German Issue* 1982/2008, S. 163)

Meinhof, laut Kraus in *Aliens und Anorexie*, lag auch daran, das Subjekt-Objekt-Verhältnis der Anthropologie aufzulösen. In ihrem Drehbuch zu *Bambule*, das das Leben von Mädchen aus dem Proletariat dramatisiert, die als Waisen in Heimen erzogen wurden, gehe Meinhof in dieser Hinsicht anders als etwa Kluge in seinem Film *Abschied von gestern* (1966) vor. Kluge habe nämlich das Schicksal der verstörten Jugendlichen Anita G., die von seiner Schwester Alexandra Kluge verkörpert wurde, anthropologisiert.[12] Anita G. wird dadurch zum Gegenstand des Films, deren Verhalten die Zuschauer „verstehen" sollten, anstatt zur eigenständigen gleichberechtigten Akteurin. Diese Verfahrensweise, die Kraus im Roman und Lothringer im German Issue als anthropologische Objektivierung interpretieren, wird von beiden verpönt.

Nachdem Chris von ihren eigenen negativen Erfahrungen mit Frauen herabsetzenden Männern im Kulturbetrieb berichtet, wendet sie sich der Partnerschaft Hennings / Ball zu, die in *I love Dick* einen geradezu utopischen Charakter annimmt. Sie schreibt: „es war aufregend zu entdecken, dass es in der Vergangenheit Leute wie Ball und Hennings gab, die Kunst machten, ohne Bestätigung oder Karrierepläne"; „und so lud ich, um die Tagebücher zu inszenieren, die neun interessantesten Leute ein, die ich kannte, um Ball und Hennings Schriften nach den Teilen zu durchforsten, die sie selbst am besten beschrieben".[13] Balls Tagebücher werden ausdrücklich zur Projektionsfläche – Hennings hat keine Tagebücher hinterlassen, jedenfalls keine, die man auf Englisch lesen kann. Chris blickt nun auf ein daraus resultierendes, 1983 geschriebenes Stück zurück und übernimmt selbst die Rolle von Gabi Teisch, eine (wie sie behauptet) von Alexandra Kluge erfundene Figur für den Film *Die Patriotin* (1979). Dieser Film wurde tatsächlich von ihrem Bruder Alexander Kluge gemacht. Alexandra arbeitete in einigen der frühen Kluge-Filme mit ihrem Bruder zusammen; der bemerkenswerteste war *Abschied von gestern*, in dem sie die Hauptrolle spielte. Aber sie gab sowohl das Kino als auch ihren ursprünglichen Namen bald auf und hatte mit der dreizehn Jahre später gedrehten *Patriotin* nichts zu tun. In diesem Film ist die Hauptfigur Geschichtslehrerin Gabi Teichert (nicht Teisch), die Alexander Kluge erstmals in seinem Beitrag zum Film *Deutschland im Herbst* (1978) vorstellte, einer Sammlung von dokumentarischen und fiktionalen Episoden rund um die Ereignisse im September und Oktober 1977. Damit wird das Jahr 1977 und der Baader-Meinhof-Terrorismus wie im Band *The German Issue* und *Aliens und Anorexie* wieder zu einem Bezugspunkt. Gabi Teisch ist ein erfundenes

12 Vgl. zur Anthropologie als Ethnologie Preece 2020: 170.

13 „It was just so thrilling to discover there were people in the past like Ball and Hennings, making art without any validation or career plans / I invited the nine most interesting people that I knew to comb through Ball and Hennings' writings for the parts that best described themselves." (Kraus 2015: 160).

Gegenstück zu Gabi Teichert und ein weiteres Alter Ego für Kraus, die sich selbst an dieser Stelle als „Chris/Gabi“ (Kraus 2018: 161) bezeichnet, „Die Ernste Junge Frau [. . .], die auf der Bühne zwischen den Dichter-Männern, den Präsentatoren von Ideen, und den Schauspielerinnen, den Präsentatorinnen ihrer selbst, schwebt“.[14] Hiermit wird eins der zentralen Binärformate des Buches genannt. Die kreativen Männer stellen ihr Werk vor, die kreativen Frauen sich selbst. Als kreative Frau sucht Chris eine anti-anthropologische Herangehensweise, die ihre Vorbilder, bzw. Quellen nicht mit dem Ziel des Verstehens objektiviert, sondern mit dem Ziel des Vergleichs sie heranzieht und leicht bearbeitet, um sie als Möglichkeitsformen oder Gegenbilder neu darzustellen. Eine andere Welt in Anlehnung an die Wirklichkeit ist schon vor gedichtet worden. Gabi Teisch liefert noch ein utopisches Moment:

> In der Silvesternacht 1977 in Deutschland schneite es sehr stark. Gabi Teisch hat einige ihrer Freundinnen eingeladen, um den Feiertag zu feiern. Die Kamera hält Abstand, umkreist den Tisch der trinkenden, rauchenden, lachenden, redenden Frauen. Es ist ein Glücksgefühl. Eine helle Insel in der verschneiten Nacht. Eine echte Kabale. [15]

Damit verbindet Kraus in *I love Dick* 1997 das Jahr 1916 im Zürcher Cabaret Voltaire mit einem imaginären Deutschen Herbst 51 Jahre später und schreibt zwei Kapitel in der Geschichte der deutschen Avantgarde neu. So hätte es sein können, wenn Alexandra statt Alexander Kluge Filme gedreht hätte und wenn man – genauer frau – nach sich selbst und der eigenen Situation in den Quellen sucht, um beide neu zu erfinden.

Literaturverzeichnis

Ball 1974 = Hugo Ball. *Flight out of Time: A Dada Diary*. Hrsg. John Elderfield, Eng. Ann Raimes. Berkeley, London.

Buchmuller & Kóos 1996 = Eva Buchmuller und Anna Kóos (Hg.). *Squat Theatre, written and compiled by based on their archives of Squat Theatre*. New York.

Genet 1977 = Jean Genet (Hg.). *Textes des prisonniers de la fraction de l'armée rouge et dernières lettres d'ulrike meinhof*. Paris.

14 Vgl. „The Serious Young Woman [. . .] onstage between the poet-men, presenters of ideas, and actress-women, presenters of themselves.“ (Kraus 2018: 161–162).

15 Vgl. „On New Year's Eve in Germany, 1977 it was snowing very hard. Gabi Teisch invited several of her women friends around to celebrate the holiday. The camera keeps its distance round the table of drinking smoking laughing talking women. It's happiness. A bright island in the snowy night. A real cabal.“ (Kraus 2018: 168).

Kraus 2015 = Chris Kraus. *I Love Dick* [1997]. London.
Kraus 2018 = Chris Kraus. *Aliens & Anorexia* [2000]. London.
Mansfield 1981 = Katherine Mansfield. *„Je ne parle pas français“. The Collected Short Stories*. Harmondsworth, S. 60–91.
Preece 2020 = Julian Preece. „Auslandsgermanisten als Mittler in der englischsprachigen Kultur des 20. Jahrhunderts“. In *Germanistik – eine interkulturelle Wissenschaft?* Hrsg v. Nicole Colin/Rolf Parr/Catherine Teissier/Joachim Umlauf. Heidelberg, S. 169–178.
The German Issue 1982 / 2008. Los Angeles, New York, Berlin: *Semiotext(e)*.

Zum Ineinander von Sprache und Erfahrung. Fluxus, Dada und Zufall im deutsch-walisischen Blog *Verifiktion*

Sarah Pogoda (Bangor), Lore Knapp (Bielefeld)

Der literarische Blog mit dem Titel *Verifiktion*, der seit 2020 von Sarah Pogoda anonym geführt wird, schildert Reisen innerhalb von Wales und Deutschland im Namen des Fluxus, wobei historische, kulturelle und familiäre Diskurse die Fiktion zum zeitgeschichtlichen Dokument, den Blog zur Erzählung machen. Mit dem Text *Vor den Worten stehen – Die Avantgarde der Verifiktion*[1], der auf der ersten Seite von *Verifiktion* durch Anklicken und Aufklappen sichtbar wird, ordnet sich der Blog explizit den Avantgarden zu. In den Einträgen werden unmittelbar avantgardistische Vorgänger wie Dada, Fluxus, Dieter Roth, Allan Kaprow oder Wolf Vostell, Joseph Beuys und Christoph Schlingensief genannt. Der Blog bezieht sich also inhaltlich und auch formal auf etablierte Avantgardisten sowie avantgardistische Kunstrichtungen, entwickelt deren Stilmittel weiter und nutzt nicht zuletzt das avantgardistische Potential digitaler Literatur.

1. Zum Aufbau der Webseite. Kreative Technik und kostenloses Design

Verifiktion bietet – wie auf Abbildung 1 zu sehen – bereits auf der Startseite vier Rubriken oder auch Seiten (*Verifiktionale Texte*, *Verifiktion*, *Lagebesicht* und *Veriguhtvrändts*) und nutzt damit die maximale Seitenzahl, die bei dem Anbieter *Jimdo* kostenlos zur Verfügung steht. Die Rubriken unterscheiden sich gestalterisch grundlegend, spielen mit Hypertext und Multimedialität, beschränken sich aber ebenfalls auf die kostenlosen Designoptionen. Aus dem gleichen Grund besitzt die Webseite https://verifiktion.jimdosite.com/ keinen eigenen Domainnamen.

1 Alle im Folgenden zitierten Texte der *Verifiktion* können über die folgende Webseite eingesehen werden: Verifiktion: https://verifiktion.jimdosite.com/, letzter Zugriff 27.3.2022.

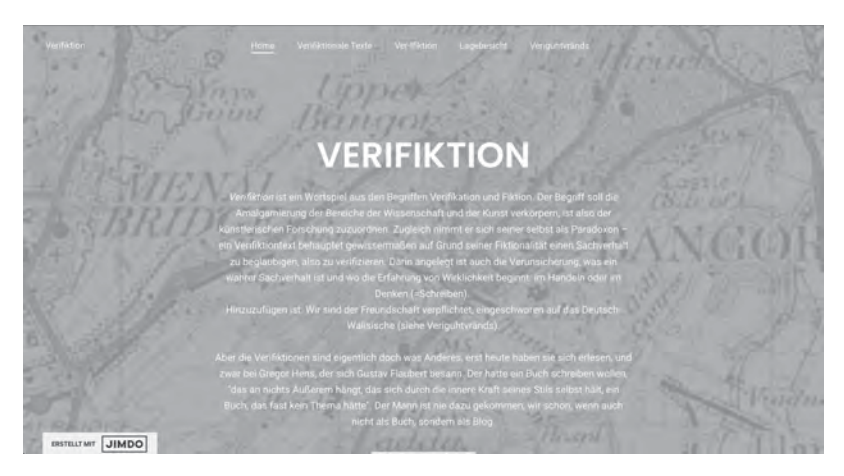


Abb. 1 = Screenshot von der Webseite *Verifiktion* vom 27.3.2022

So hebt sich der Blog von einer Avantgarde der Technik,[2] von der Warenästhetik und ihrer Aufmerksamkeitsindustrie ab (Tafuris 1977) und richtet sich gegen eine Vereinnahmung der einst antibürgerlichen Avantgarden durch eine affirmative Kreativindustrie (Reckwitz 2012). Während Anbieter wie *Jimdo* allen Nutzern Egalität in Ausdruck und Produktionsbedingungen versprechen, differenzieren sie doch preislich und dienen letztlich einer Einbindung in uniformierte digitale Sozietäten. Diese haben andererseits kreatives und daher mit Reckwitz avantgardistisches Potential, weil sie von den Hürden des Verlagsbetriebs und des Buchmarkts befreit sind. Mit der Selbstbeschränkung auf die kostenlosen Funktionen knüpft *Verifiktion* daher auch an kapitalismuskritische Avantgarden wie die italienische Arte Povera der 1960er und 1970er Jahre oder Beuys an, die mit ihrer Kunstpraxis entschieden gegen Zugangsbarrieren agierten.

Alle Seiten des Blogs verzweigen sich jeweils weiter und sind sowohl miteinander als auch mit eigenen und fremden, blogexternen Seiten verlinkt. Auch dies reizt den technischen Rahmen aus, den der Anbieter *Jimdo* vorgibt. So ist für jeden Post oder jede Postserie ein bestimmtes Layout (Text-Bild-Kombinationen, Slideshow, Liste etc.) wählbar, zusätzlich lassen sich Texte, Worte oder nur Buchstaben mit einer Linkfunktion ausstatten. Theoretisch kann man also pro Texteintrag mehr Links als Buchstaben setzen.

2 Siehe dazu den Beitrag von Demian Berger in diesem Band.

In *Verifiktion* führen interne Links an verschiedene Orte der Webseite. Externe Links öffnen eine E-Mailfunktion, leiten zu Youtube Videos mit Jonathan Meese, zu *dctp*-Videos von und mit Alexander Kluge, zu Wikipedia-Einträgen, Verortungen auf google-maps oder digitalen Einträgen im *Wörterbuch der Deutschen Sprache.* Außerdem sind zahlreiche weitere von Sarah Pogoda anonym geführte Webseiten desselben Anbieters verlinkt, die künstlerische Prozesse, Aktivitäten und Projekte der *Neuen Walisischen Kunst-Aufbauorganisation* (*NWK-AO*) dokumentieren. Dabei handelt es sich um ein Künstlerkollektiv, das sich um die Bloggerin Sarah Pogoda formiert und – so suggerieren es die Verlinkungen – zur Welt der *Verifiktion* gehört.

2. Performativität

Das schrittweise Erscheinen der Einträge macht *Verifiktion* zu einem Blog und damit zu einer performativen Gattung, deren Entstehung von den Rezipienten miterlebt wird. *Verifiktion* enthält von der *écriture automatique* geprägte Texte und unterstreicht die Nähe des Bloggens zu den aufführenden Künsten außerdem, indem die literarischen Einträge häufig um eigene Happenings und Kunstaktionen kreisen, deren zahlreiche Videos auf den Plattformen *vimeo* und *youtube* verlinkt sind. Sie verweisen auch explizit auf Einflüsse von Schlingensief, Beuys, Roth, Meese, Vostell – und konstituieren ihre Wirklichkeit wie die der *NWK-AO*. Die *NWK-AO* experimentiert mit Happenings, Performances, Manifesten, Lehrfilmen, Spektakeln oder Texten, die sich deutlich an Fluxus-Happenings, aktionistische Interventionen im Stile Schlingensiefs (ephemere Staatsgründungen etc.) sowie eine Videokunst anlehnen, die an der Auflösung der künstlerischen Ausdrucksform Alexander Kluges in die Neo-Avantgarde arbeitet.[3] Wie in Schlingensiefs neoavantgardistischen Aktionen agiert das Postdramatische dabei außerhalb des Theaters, so in *Boxing Match for Direct Art*[4] oder dem Spielshow-Spektakel *What happens to a happening when hap happens to happen to a happening?*[5]

3 Siehe dazu: NWK-AO. *Ynys Faelog: Heiligenstätte des Fluxus*. URL: https://vimeo.com/432875712, letzter Zugriff 27.3.2022.

4 NWK-AO. *Boxing Match for Direct Art*. https://www.youtube.com/watch?v=ULLRBqdPtFU), letzter Zugriff 27.3.2022.

5 NWK-AO. *What happens to a happening when hap happens to happen to a happening?* https://www.youtube.com/watch?v=AZKSgPFwEj4), letzter Zugriff 27.3.2022.

3. Fluxus und künstlerische Forschung

In den verschiedenen Posts des Blogs wird wiederholt auf die Fluxus-Bewegung seit den 1960er Jahren von Roth über John Cage und Yoko Ono bis zu Schlingensief angespielt. So ist ein Video verlinkt, dessen Ton die *JajajaNenene*-Performance von Beuys aus dem Jahr 1968, aber reduziert auf das Ja, wiedergibt. Jedes Ne wurde herausgeschnitten. Zugleich ist im Video der folgende Text zu lesen:



Abb. 2 = NWK-AO. Ja-Manifesto. 2020.

> Ein Dagegen gibt es nicht. Die Kunst kennt kein Dagegen. Sie kennt nur ein Dafür. Für sich sein.
> Die Kunst kennt kein Dagegen, denn Dagegen heißt Widerstand. Doch Widerstand gehört nicht zu unserem Vokabular. Widerstand ist nämlich Stadt gegen etwas, ist Standpunkt sein, auf seinem Standpunkt beharren, ein Nicht-Abrücken. Stillstandstandpunkt.
> Unser Vokabular aber ist immer dafür. Wir sind immer nur für die Kunst, für den Fluxus für Dada. Dafür nämlich ist Pro, Fluxus fließt nach vorne, ist in Bewegung, sucht – Fluxus braucht keinen Standpunkt und darum auch kein Dagegen.
> Wo steht der Feind? Das ist eine wichtige Frage, denn der Feind steht immer. Freunde aber sind in Bewegung. Wie Fluxus. Fluxus ist ein Freund, Dada unsere Freundin [. . .]. (*Ja-Manifesto* 2020)[6]

Es geht um Fluxus als Kunstrichtung des Fließens, Ja-Sagens, In-Bewegung-Seins, der Vermeidung von Stillstand und Standpunkten. Die Motivik wird in einer auf dem Blog auch in Bildern dokumentierten Aktion aufgegriffen, in der kleine Papierboote ins Wasser gelassen werden, die zudem Namen von politischen und künstlerischen Avantgardisten tragen (Heiner Müller, Kurt Schwitters, Ernst Jünger, Gudrun Ensslin u.a.). Sie werden den Fluten des Fluxus übergeben, um sie zu transpositionieren oder – sollten sie untergehen und zu Fischfutter werden – mittels Metabolismus zu transformieren und so der Gegenwart und Zukunft woanders oder als anderes zur Verfügung zu stellen.

Diese Aktion – geführt unter dem Titel *Afongad*[7] (Afon ist Walisisch für Fluß; *Afongad* wird homophon ausgesprochen wie Avantgarde) – macht deutliche Anleihen bei Christoph Schlingensiefs Aktion *Deutschland versenken* (November, 1999), bei der er einen Koffer mit 99 während der *Deutschlandsuche* (1999) gesammelten Gegenständen dem Hudson River übergibt, in der Hoffnung dieses Deutschland werde irgendwo als Flaschenpost an Land gespült werden, wo es dann mittels Kunst zu etwas anderem werde (Pogoda, 2017).

Wie Schlingensief, der seine Kunst als „im besten Sinne ein Forschungslabor“ (Schlingensief in: David 2010) begriff, dient auch *Verifiktion* der künstlerischen Erforschung der Avantgarden, die schreibend vorgenommen sowie dokumentiert wird. Schlingensief wird zudem als

6 Wie Abbildung 2 zeigt, manifestiert sich die Idee der Affirmation und des Ja-Sagens auch in Form graphischer Manifeste. Beuys` Performance wurde von der *NWK-AO* außerdem in einer weiteren Kunstaktion fortentwickelt. In *Beuys Cymreig* ist das Scheitern einer Übertragung der Beuys'schen Partitur ins Walisische dokumentiert. Anders als das Deutsche verwendet das Walisische nämlich keine Partikel zur Affirmation und Negation, vielmehr wird ein Teil der Verbalphrase dekliniert, so dass es Hunderte Varianten des Ja- und Nein-Sagens gibt.

7 Videos, Partituren und Bildmaterial sind auf der Projekt-Webseite zugänglich (Afongad).

gedanklicher Urvater der künstlerischen Forschung von *Verifiktion* dargestellt. Denn „das letzte Geheimnis der Menschheit: Wir selbst, wir selbst, wir selbst!“, das Volker Spengler – Stammschauspieler Rainer Werner Fassbinders – in Schlingensiefs letztem Neuen Deutschen Film *Die 120 Tage von Bottrop* schreit, wird als Motto des Blogs aufgegriffen – etwa durch Andeutungen von geheimnisvoller Bedeutsamkeit. So macht dieses Zitat die ersten Worte in *Vor den Worten stehen* aus. Darunter bildet – wie in Abbildung 3 zu sehen – ein vierteiliges Mosaik das gleiche Zitat graphisch ab.

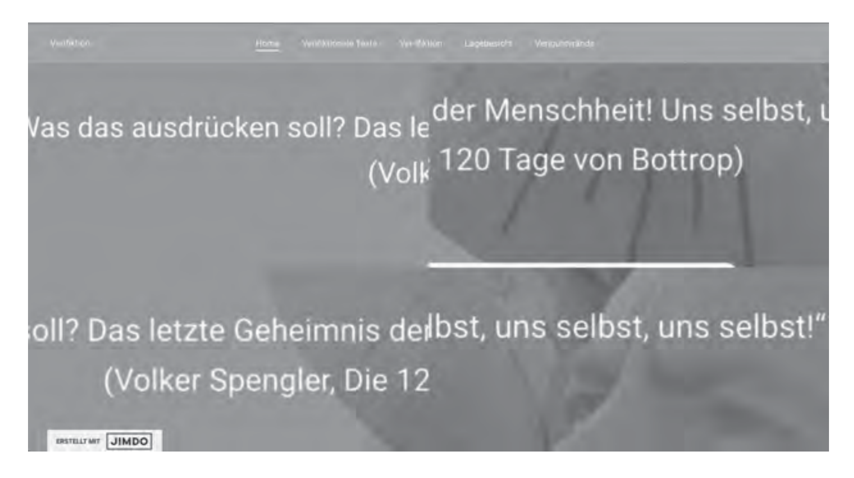


Abb. 3 = Screenshot von der Webseite *Verifiktion* vom 27.3.2022.

Wie Schlingensiefs Schauspieler im Film *Tunguska. Die Kisten sind da* (1984) betreibt *Verifiktion* Avantgardeforschung mit Mitteln der Avantgarde. In dem „verifiktionalen“ Text *Berlin, Dieter Roth – Wittgensteins Neffe* wird außerdem deutlich, dass die Abenteuer, die in den verifiktionalen Texten berichtet und sprachlich performt werden, vor allem die der Suche nach einem Kunstbegriff sind. Dieser auf Erfahrung künstlerischer Praxis beruhende Fluxusbegriff stimmt nicht mit denen von Beuys, Georg Maciunas oder Schlingensief überein, sondern konstituiert sich erst durch die Durcharbeitung dieser Traditionen[8]. In *Berlin, Dieter Roth – Wittgensteins Neffe* wird diese Suche – beschrieben und zugleich des sakralen Gestus’ vorheriger

8 Siehe dazu die NWK-Webseite *Already Made*.

Blogeinträge entledigt. Die Nähe avantgardistischer Kunstprogramme zum Kunstreligiösen – etwa in Handkes früher Lyrik – kritisiert ein mehrmals in der *Verifiktion* verlinktes Video *Ynys Faelog: Heiligenstätte des Fluxus*:

> Säkularisiert und exkrementiert schauen wir heute in die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt, in der wir den Fluxus verloren haben. Wo ist er tätig aufzufinden? Denn tätig sind wir ja, denn nur im Machen liegt der Pfeffer ausgegraben. Pfeffer wirkt treibend, und traibt den Gedärmen die Religion aus. Austreiben wollen auch wir bald, Ghostbusters werden. Doch dazu woanders und wannanders mehr.
>
> Denn es zieht uns zurück, wo ein jedes Ziehen schmerzhaft ist – in der Innenwelt unseres Körpers, dort wo er seine Späße mit uns austreibt, die wir ihm eingebrockt haben: die Bowels, die Eingeweide, die Gedärme. Georg Macunius, Fürsprecher, Sprachrohr und Mundharmonica des Fluxus, verortete in den 1960er Jahren dort diesen oder diesen dort. Das haben wir erst kürzlich gelernt, weil uns eine der drei heiligen Königinnen der Berliner blauen Stunde, ein Gastgeschenk überreichte. Und nur wenige Wochen vorher hatten wir, im Namen der NWK, dem Surrealismus noch die Gedärme aus dem poetischen Körper gerissen, weil wir sie von den Institutionen zerfressen – und daher zur avantgardistischen Kunst nicht mehr fähig glaubten. (sic! *Berlin, Dieter Roth – Wittgensteins Neffe*).

Die zitierte Passage ist ein Rundumschlag in die Bezugswelt der *Verifiktion*. Erstmals wird neben dem Fluxus auch der Surrealismus genannt, dessen musealisierte Form entgegen der grundsätzlich affirmativen Kunstbegeisterung des Blogs aus dem eigenen Programm ausgeschlossen wird. Ein Happening der *NWK-AO* vom 23.8.2020, das über den Surrealismus das Todesurteil durch Entleibung verhängt, ist verlinkt: *Disembowelment of Surrealism*. Auch darin sind Anspielungen auf Christoph Schlingensief deutlich, der am 20.6.1996 im Berliner Prater das Spektakel *Tötet Helmut Kohl. Zweites Surrealistisches Manifest von André Breton* aufführte. Schlingensief verurteilte im Schulterschluss mit dem anwesenden Publikum Helmut Kohl zum Tod durch Erhängen (Scheer 2019). Die Deplatzierung des französischen Surrealismus, den Schlingensief in Berlin vollzog, vollzog die *NWK-AO* mit dem Happening *Sentences and Disembowelment of Surrealism* in Bangor ein weiteres Mal. Sie stellte zudem Bezüge zur jährlich in Wales für eine Woche stattfindenden Nationalausstellung *Eisteddfod* her – bei der Dichter aller Altersgruppen miteinander in Wettstreit treten. Am Ende des Wettkampfes wird der von der Barden-Vereinigung ausgewählte Sieger dem versammelten walisischen Volk vorgeführt, das dann über dessen Leben und Tod entscheidet, also entweder dem Druidenurteil zustimmt oder nicht. Die Zeremonien des *Eisteddfod*, die für den national institutionalisierten Kunstbegriff schlechthin stehen, werden in dem *NWK-AO* Happening zu einem freien Tötungsritual des Surrealismus abgewandelt. Darin besteht eine Anspielung auf Schlingensiefs Idee, Kunst könne erst lebendig werden, wenn sie sterben lernt (Knapp 2015).

4. Walisische Avantgarden

Der Blog *Verifiktion* ist Teil des Kunstprojekts *Neue Walisische Kunst* und bezieht sich auf walisische Avantgarden wie die so genannte Beca-Gruppe. Beca wurde in den siebziger Jahren von den Brüdern Paul und Peter Davies gegründet und besteht bis heute (Bala 1995). Die Kerngruppe mit Ivor Davies und Iwan Bala war besonders in den ersten beiden Jahrzehnten ihres Bestehens für alle offen. Sie bezog sich mit sprachpolitischen Ambitionen auf die Fluxusbewegung. *Verifiktion* imitiert das Prinzip der Relokalisierung von europäischen und amerikanischen Traditionslinien nach Wales. Der periphere Fluxus in Wales wird an den Peripherien des Blogs über Hyperlinks eingebunden und bildet damit die prekäre Unsichtbarkeit dieser Traditionen in der internationalen Kunstgeschichte ab. Nur über die Verlinkungen aber doch als Teil der *Verifiktion* – also anders als die immer wieder genannten Schlingensief, Beuys, Roth, Kaprow oder Vostell – finden die walisischen Vorgänger ihren Ort in diesem Literaturprojekt. Diese (Nicht-)Sichtbarkeit der walisischen Avantgarde, zu der wohl auch die *Verifiktion* selbst zählt, wird in den Hyperlinks gesteigert, wenn sie (wie der Blogeintrag *Weit weg vom Anfang, der seinen Grund in der Zukunft sah, die aber nicht unsere Gegenwart sein kann. Müssen wir erneut aufbrechen?*) zu einer Webseite mit Bildern, Videos und Texten führen, in denen sich die künstlerischen Interventionen der *NWK-AO* und die der Beca-Gruppe überblenden[9]. Die Videos erinnern an die Doppelbelichtungen Schlingensiefs und demonstrieren die visuelle Nähe zwischen der Neuen Walisischen Kunst und der Beca-Gruppe.

Weitaus sichtbarer sind walisische Verbindungen zur Avantgarde Meeses, dessen Vater Waliser war. Auf der Homepage, auf der jeder verifiktionale Text mit Foto oder Bild und Titel vorgestellt und verlinkt ist, findet sich unter *Wales, Drache. Verifiktion XIV* eine Teilabbildung aus der Drachen-Serie Meeses. Der verifiktionale Text bezieht sich auf den Drachen als walisisches Nationalsymbol, wobei der Ausgangspunkt Meese ist, der als Vorfahre („Vorfah'n"[10]) eingeführt wird („Der Drache ist für Meese ein unideologisches Wesen und damit frei. Die Waliser aber versuchen, den Drachen immer wieder einzufangen."). Meeses „Diktatur der Kunst" ist insofern avantgardistisch und programmatisch für die *Verifiktion,* da sie – wie auch von Meese vorgelebt – Kunst und Leben zusammenführt.

9 So werden zum Beispiel in dem Video *Dathlu'r Ja*, Körperhaltungen, die bei der Durchsicht von Videomaterial der Aktionen der *NWK-AO* gefunden wurden, mit Dokumentationsmaterial von Beca-Aktionen überblendet, in denen ähnliche Posen performt wurden.

10 Der erste Film der NWK-AO war ein Fahnenschwenkerfilm (wie bei Schlingensief *Mein erster Film*, 1968). Und Meeses Drache – einer von seinen Vielen – wurde dann zum Wappentier der NWK-Splittergruppe – daher „Vorfah'n".

5. Dadaistische Sprachspiele

Die Tradition des Dadaismus ist für die *Verifiktion* ebenso wesentlich wie der Fluxus: „Freundschaft ist Dada. Dada ist Freundschaft. Beide kennen weder Bedingungen noch Grenzen", so heißt es auf der von *Verifiktion* aus verlinkten Homepage der von Sarah Pogoda und Huw „Prestatyn" Jones begründeten fiktiven Organisation *Deutsch-Walisische Freundschaft*. In den Vorworten der Blogtexte ist vom Textfluss die Rede, von Bedeutungen *in flux*. Mit dem Hyperlink zu einer Graphik, die aus einem Tetrapack „passierten Tomaten" ein Tetrapack „Passiertes" der *NWK* macht, wird zudem auf Formate des Happenings (= Passiertes) angespielt. In den Sprachspielen der Texte sowie der verlinkten Medien verschieben sich neben den Bedeutungen die rhetorischen Funktionen. Denn ist „Passiertes" zunächst noch Metapher, wird es in den folgenden Absätzen zu buchstäblich passierten Ereignissen.[11] Die Arbeit mit und an Sprache des Blogs ist mit dem Dadaismus verwandt.



Abb. 4 = NWK-AO. Passiertes. 2021.

11 Wie Abbildung 4 zeigt, wird in *Passiertes* auch zum Objet Trouvé, wodurch sich die Kunst der *NWK-AO* noch stärker in den Alltag einbettet.

Der verifiktionale Text aus Deutschland *Bonn, faUSt* beschreibt die walisisch-deutsche Kooperation mit der legendären Avantgardeband *Faust*, die noch expliziter als *Verifiktion* in der Tradition des Dada steht. Immer wenn in *Verifiktion* die deutsch-walisische Freundschaft angesprochen wird, wird zugleich an Dada erinnert. Denn die öfters in verschiedenen verifiktionalen Texten, aber auch unter *Vähriguhtvränds* verlinkte *Deutsch-Walisische Freundschaft* (*DWF*) stellt sich auf ihrer *Homepage* wie folgt vor: „Deutsch-Walisische Freundschaft (. . .) . . .ist eine der einflussreichsten Organisationen zur Förderung dadaistischer Beziehungen zwischen dem Deutschen und dem Walisischen". Damit sind sowohl interpersonelle als auch sprachliche Beziehungen gemeint.

Die Aktualisierung von Dada in der *Verifiktion* macht explizit deutlich, dass eine dadaistische Befreiung der Sprache vom Zwang zum Sinn[12] die Grundlage der Sprachspielereien bildet. Die *Verifiktion* weiß gewissermaßen von ihrem Glück, dass sie mit einer Sprache arbeiten kann, die durch Dada bereits befreit wurde. Im Kontext von *fake news* sowie sozialen Mobilisierungen unter Parolen (Querdenken-Bewegung, White Supremacy u.a.) freilich gewinnt das dadaistische Projekt der Entideologisierung der Sprache, wie es vor allem im DADA-Zürich vorherrschte (Begmeier 2011), erneut Anstoß.

Der Dadaismus wird zur Grundlage einer über die befreite Sprache bestehenden Freundschaft zwischen der deutschen und der walisischen Sprache. Eine Freundschaft der Sprachen wird in den *Ver-Ifiktionen* durch eine Annäherung und Verschmelzung beider in Homophonie und Resemantisierung etabliert.

Durch Sprachspiele und -experimente wachsen die Texte über ihren Anlass, die tätige Erfahrung im Rahmen einer am Fluxus orientierten künstlerischen Forschung hinaus. Sie erweitern das dadaistische Sprachspiel durch Dialoge des deutschen mit dem walisischen Sprachklang. Mittels der Homophonie werden Wörter vom Deutschen ins Walisische übertragen und dadurch semantisch verschoben. Worte, die – vollkommen unabhängig von ihrer Bedeutung – im Walisischen ähnlich klingen wie ein deutsches Wort, werden in den Bedeutungen beider Sprachen verwendet. Beispielsweise heißt *Afon*, wie bereits erwähnt, Fluss auf Walisisch, erinnert klanglich aber auch an die Avantgarde, so dass *Verifiktion* von „Afongarde" spricht und damit auf die Bedeutungskomponenten Fluxus und *Deutsch-Walisische Freundschaft* anspielt.

12 Diese Formulierung Christoph Schlingensiefs in einem Gespräch mit Alexander Kluge findet sich auf den meisten der in *Verifiktion* verlinkten Seiten. Kluge ist ebenfalls explizit als Geistesgenosse der *Deutsch-Walisischen Freundschaft* benannt. So bestand zwischen Pogoda und Kluge im Sommer 2018 eine Kooperation, aus der eine Ausstellung, ein Ausstellungskatalog und ein Filmabend in Bangor, Wales, hervorgegangen sind (Lighthouse 2018).

6. Homophonie ist Epiphanie

> Wie also wäre die *Verifiktion* und die *Ver-Ifiktion* ins Walisische zu übertragen. Homophon, etwa? Traditionen fortsetzend? Hier bietet sich leider wenig Spielraum der Sprache, denn aus Verifiktion entstände homophon im Walisischen etwa soviel wie Feruffuction, das „F" spricht sich wie ein „W", das „ff" wie ein „f", das „u" wie ein „i". Wenig spektakulär. Schlagen wir nach: feru wäre im Walisischen nur ohne Mutation nachschlagbar, also als beru. beru (auch: beraf) bedeutet – unser Herz rast – fließen, nieseln, träufeln. Ja, Feruffuction ahnt den Fluxus, der es hervorgebracht hat. Feruffuction ist fluxxurierte Verifiktion! Feruffuction aber ist noch magischer als wir es vor fünf Minuten ahnten, als wir spaßhaft die Homophonisierung durchspielten. Denn: beru (auch: beraf, berio, beriaf) bedeutet auch aufspießen, wie die Avantgarde auf den Zungenspitzen das neue Wort, den neuen Laut aufspießt, dann grillt, dann verschluckt, wieder ausspuckt, frei gibt, zerkaut unzerkaut, verdaut, unverdaut. Feruffuction also ahnt Fluxus und die Avantgarde, ja ist performativ. was sie ahnt, ist selbst aufgespießter Neulaut! (aus: *Theorie der Ver-Ifiktion in fünf Akten*)

Weiterhin werden Vorsilben als poetische Werkzeuge ausgetestet. Viele der verifktionalen Texte wählen Verben mit solchen Vorsilben, die zur Beschreibung des Sachverhalts normalerweise nicht benutzt worden wären. Sie stellen deren bedeutungstragende Funktion heraus und verwandeln zugleich das Geschehen, von dem eigentlich berichtet werden sollte.

Außerdem werden assoziative Wortketten gebildet, indem wahlweise die semantische, idiomatische oder auch metaphorische Dimension der Wörter genutzt wird. Am Beispiel des Verbs „schieben" und des Substantivs „Bank" wird das Spiel mit den Signifikanten deutlich:

> Wir zögern, denn es schmeckt nach Scheinheiligkeit, und heiliger Schein produziert nur wieder falsche Nachbilder, die uns zu lange beschäftigen und unsere wahre Mission auf die lange Bank schieben. Schieben ist zwar gut, besser noch wäre ein Verschieben, aber Bank ist schlecht, weil sie zum Sitzen und damit zum Stillstand einlädt. Zwar erlaubt die Bank, anders als der Stuhl etwas Bewegung im Stillstand, doch diese Bewegung endet doch nur wieder dort, wo sie angefangen hat. Andersanfänglichkeit findet sich auf Bänken nicht. (*Verifiktion X, Twr Marcwis III*)

Das mittels Vorsilbe erweiterte „verschieben" verweist zudem auf die in den verlinkten Manifesten und Lehrvideos relevante „Perspektivverschiebung" durch eine avantgardistische Verbindung von Kunst und Leben.

7. Zufall

Ein weiteres avantgardistisches Stilmittel ist der Zufall. Erstens wird von Zufällen berichtet, die den Fluxus-Happenings zu Grunde lagen. Denn der Zufall erst lässt Fluxus möglich sein. Zweitens wird der Zufall zum Gestaltungsprinzip der Texte:

> Doch verorten wir mich: Auf Ynys Faelog, der kahlen Insel, die in Camouflage verwächst, sich also permanent natürlich verstellt. Das freilich erkenne ich erst jetzt, wo ich dies schreibe, denn weder wusste ich Ynys Faelog als Ynys Faelog noch faelog als das Walisische für kahl. Hätte ich es an diesem besonderen Tag bereits als Wissen bei mir getragen, so hätte sich vielleicht nicht das Wunder zugetragen, welches dieser Beitrag seit mehr als einer DinA4 Seite in Worte einträgt und doch nie austragen zu wollen scheint. Denn einen Zustand erreicht zu haben, in dem die eigene Natur nicht anders kann als sich im Selbstsein zu verlieren aus dem, was man buchstäblich sein sollte, ist ein magischer Fluxuszustand, den wir einst auch erreichen zu hoffen streben. Zudem Ynys Faelog umflossen und doch oft verlassen vom Menai Strait, so wie an jenem besonderen Abend, an dem der Menai Strait Ynys Faelog kaum noch berührte. Die Insel also ähnlich verlassen wie ich – könnte man kurzschließen und ist auch wahr für den Moment, indem Verbrüderung stattfand zwischen mir und Ynys Faelog, die wir uns fern der Freunde wähnten. Zumindest wähnte ich Ynys Faelog und mich selbst so erwähnt. Und heute, wo ich das hier schreibe, wähne ich nicht nur, sondern glaube fest, dass Ynys Faelog sich zur Verbrüderung verstellte, ich mich also öffnete – und somit das Heiligtum, als welches sich die kahle Insel der mir geöffneten zeigen sollte, mir erst sichtbar werden konnte. (*Verifiktion XI, Ynys Faelog*)

Im Berichten vom erzählend nachzuholenden, nicht mehr zufälligen Ereignis findet das Zufallsprinzip in den Wortreihen statt, die die Wortwahl nicht an das Geschehen und seine sprachlichen Bedürfnisse bindet, sondern sich – dem oben erwähnten Prinzip der *écriture automatique* entsprechend – dem Zufall hingibt. Aus dem recht antiquierten Wort „Verbrüderung“, das einen ebenso altmodischen Wert beschreibt, erzwingt die Fortsetzung des gesetzten Sprachregisters den ebenfalls antiquierten Ausdruck „wähnen“, der mittels des zufälligen Spiels mit Vorsilben zu „erwähnen“ wird. Dabei handelt es sich nicht nur um das allgemein bekannte „erwähnen“ (im Sinne von: etwas nennen), sondern auch um einen Neologismus, indem die Bedeutung des Präfix er- (wie zum Beispiel auch in erarbeiten oder erschreiben) an das „wähnen“ gekoppelt wird, das erwähnen also erst das Ich und Ynys Faelog textuell konstituiert, das „wähnen“ also keinen Zustand, sondern ein Wirklichkeit schaffender Vorgang wird.

Ähnlich zufällig ergeben sich Texte, die den eigenen Sprachspielprinzipien freien Lauf lassen.

> Poetisch geht es dann also auch diesem Text durch, womit wir bei den Pferden sind, die im Rheinland – gleich ob echofreies Flachland oder orchestrales Siebengebirge – auch als Ferde an- und ausgesprochen werden. In beiden Pfällen weiß man, was gemeint ist. Daher dürfte auch kein Zweifel daran entstehen (Perspektivverschiebung!), dass das Gefährt – später auch als KFZ oder Auto gezeichnet – vom Pferd kommt, das einmal war und als Gefährt perfektioniert worden ist. Die perfekte Geschwindigkeit, die das langsame unvollendete Imperfekt auch in der selbstbezeichneten Vervorsilbung sich verbietet, führte zum raschen P-Schwund. Denn das „p" geht, das „f" aber fährt. Bevor die Pferde vor den Wagen gespannt wurden – also zwischen Januar und Februar unserer Zeitrechnung –, kannte man nur die Geschwindigkeit. Mit der Geschwindigkeit aber kann auch ein rennendes Pferd nicht mehr mithalten und so verhallt das „p" in Gepferd im vorbeirauschenden Pfahrtwind. (*Ver-Ifiktion, Im Deutschen pflügen*).

Ganz lapidare Ideen und Formulierungen lösen – der Idee des Fluxus getreu – einen Textfluss aus.

8. Subjektivität aus Erfahrung und Sprache

Die Auffassung, die Romantik habe in den Avantgarden eine Fortsetzung und im digitalen Hypertext eine neue Form gefunden,[13] ist u.a. darin begründet, dass die scheinbare Unendlichkeit mancher Klickstrecken sowie die Integration anderer Medien und Künste in literarische Texte Assoziationen an die frühromantische Poetik der progressiven Universalpoesie wecken. In *Verifiktion* haben die verlinkten Medien vor allem Bedeutung für das avantgardistische Projekt des Ineinanders von Kunst und Leben, empirischer Wirklichkeit und Fiktion. Denn gemeinsam mit den in den Texten beschriebenen Ereignissen konkreter Erfahrungswirklichkeit werden über die Hyperlinks Kunstaktivitäten der *Deutsch-Walisischen Freundschaft* und *NWK-AO* eingebunden und somit die Texte an ästhetische Praktiken und empirische Welterfahrung gebunden. Auf diese schaut das textende *Ich* bzw. *Wir* immer wieder zurück. Die Subjektivität konstituiert sich in diesem Wechselspiel aus Erinnern und Schreiben. So ist auch der Begriff Verifiktion eine Mutation der Verifikation in den empirischen Wissenschaften zu *Verifiktion*, indem *Fiktion*, Imagination und Potentialität, die mittels künstlerischer Aktivität innerhalb der

13 Gerhard Lauer kritisierte die Romantisierung der digitalen Literaturen als Avantgarden in seinem Vortrag „Macht das Netz die Netzliteratur? Zur Konstruktion des Phänomens der Netzliteratur" am 6. September 2021 im Rahmen der Tagung *NetzLiteraturWissenschaft* (Lauer 2021).

empirischen Wirklichkeit evoziert werden, begriffsbestimmend werden und zugleich die faktische Qualität des Empirischen unterwandern. Das sich in der *Verifiktion* immerwährend performativ konstituierende Subjekt ist künstlerisch und spielerisch an Schlingensiefs obsessive Kunstpraxis angelehnt (Pogoda, 2020). *Verifiktion* experimentiert damit, in der Sprache Erfahrungen performativ zu wiederholen. Sie werden in Fiktion überführt, aber auch sprachlich verifiziert, da die Texte tatsächliche Erfahrung immer wieder behaupten. Diese aber wird nur berichtet, der affektive Zustand der lebendigen Erfahrung kann nicht reproduziert werden. Die Sprache der *Verifiktion* ist jedoch in höchstem Maße affektiv. Zum einen dreht sich ein hoher Anteil der Texte inhaltlich um die Befindlichkeiten und affektiven Zustände der Beteiligten, zum anderen arbeiten die Erzählbewegungen mit rhetorischen Fallhöhen und Körpermetaphern:

> Es zog uns erneut ins freie Abenteuer, diesmal bescheiden als Bummel von der einen Seite angefragt, von der anderen Seite dann mit ohnehin längst niedrigsten Erwartungen angemessen anvisiert. Die Sonne lockte unsere müden Körper also ins Freie, diesmal eher in der Hoffnung, jedes Abenteuer möge ausbleiben, denn sie kosten viel Kraft, die zu mobilisieren erneut Kräfte kosten würde, die den mobilisierten Kräften dann fehlen. Wir aber waren geschwächt, im Fleische wie im Geiste – kraftzerrende [sic!] anturiaethau daher undenkbar. Dabei hatten wir die Schwäche füreinander längst aufgegeben, aber vielleicht war es gerade diese Aufgabe, die jede Kraft geraubt hatte. Sie hatte ihren Preis also nicht beim Kauf. Schwäche lässt sich nicht verscherbeln. Wir wünschten, wir hätten diese Lektion nicht leibhaftig zu lernen.
>
> Wieder einmal mussten wir also als schon Verwundete aufbrechen, weiterhin vor allem an uns selbst und unseren Erwartungen gescheitert – und doch in diesem Scheitern weiter gekommen als mit unseren Siegen, mithin also kein Grund zu Fatalismus. (*Verifiktion Twr Marcwis I)*

Die durch bestimmte Schlagwörter zitierten Genres (hier: Abenteuer) werden im Textverlauf mit Gegenkräften konfrontiert (Müdigkeit), und zwar meist in einer verabsolutierten Weise (Schwäche, kräftezehrend, Hoffnung, mobilisieren, aufgeben, Verwundete, Siege, Scheitern, Fatalismus), wobei vor allem der eigene Körper (leibhaftig) gemachte Erfahrung reflektiert. Lesen und Schreiben werden zu einem sprachlichen Tätigsein. Dieser affektive Sprachvollzug überschreibt zugleich die gemachte Wirklichkeitserfahrung, wodurch sich die Subjektivität der Wirklichkeitserfahrung ebenfalls auflöst in eine performative. Darin werden Kunst und Leben ineinander überführt, das avantgardistische Projekt einer Aufhebung der Kunst in Leben als eine tatsächliche Möglichkeit erfahren, ebenso wie das romantische Projekt einer Aufhebung des Lebens in Kunst. Durch die Anrufung des Wirklichkeitsbezugs jedoch bleibt die neue

Subjektivität an die ursprüngliche Erfahrung zurückgebunden. Unterwanderung des vermeintlich Faktischen und der Wahrheit empirischer Wirklichkeit wird in seinen Auswirkungen auf Fragen von Subjektivität als Ausgangspunkt der künstlerischen und epistemischen Bewegungen übertragen. Die Parolen der *Verifiktion* „Das letzte Geheimnis der Menschheit: wir selbst" deutet diese romantische, sich im Werden-befindende Subjektivität (Deleuze und Guattari 1987) bereits an, und zwar *ex negativo*: Weder die Wirklichkeitserfahrung ist sprachlich einzuholen, noch ist der Sprachvollzug ohne die Wirklichkeitserfahrung möglich. Das gegenseitige Überschreiben von Sprach- und Wirklichkeitserfahrung kreist vorwiegend um das Selbst und dessen Erfahrung. Beider Unergründlichkeit spiegelt sich in dem teilweise sinnbefreiten Sprachausdruck, in dem die Sprache nur noch zur Affizierung mobilisiert wird, nicht aber mehr zum Erzählen oder Berichten. Auch die Schreibszene – die etwa in *Ynys Faelog* oder in *Cwt Cwch I* explizit beschrieben ist – holt das von der Sprache affizierte, schreibende Subjekt in die Texte hinein. Performativ ist also nicht nur die Lektüre sondern auch die Textproduktion, wobei das textende *Ich* bzw. *Wir* oft die Kontrolle verliert – die affizierte Sprache Momentum gewinnt und zum Textfluss (= Fluxus) wird. Damit erlaubt die *Verifiktion* dem empirischen Erlebnissubjekt, sich zugleich noch einmal (im Sprachspiel-Werden) selbst zu erfahren und zwar als etwas anderes. Diese Subjektivität des *Ich* wird als Subjektivität im Werden daher auch als *Wir* sichtbar. Auflösungsmomente, Selbstverlust, Erfahrung von Unsicherheit, Gefährdung und Zufall sind weitere zentrale Erfahrungen, die in der *Verifiktion* berichtet und zugleich überschrieben werden. Dank der dadaistisch sinnbefreiten Sprache, die Resignifikation und unmittelbares Spracherleben ermöglicht, zeigt sich Erfahrung als potentiell unendlich. Damit knüpft die *Verifiktion* tatsächlich an das romantische Projekt an. *Verifiktion* experimentiert mit einer anderen Befreiung als noch der die Sprache vom Sinn befreiende Dadaismus, denn in dem wechselseitigen Werden von Erfahrung und Sprache begegnen die sich konstituierenden Subjektivitäten kleinen Momenten der Selbsterkenntnis. In diesen Momenten, die offenbar, so die Hypothese der *Verifiktion*, das performativ-affektive Zusammenspiel von Wirklichkeit und Fiktion, Erfahrung und Sprache brauchen, leuchtet Freiheit auf.

Literaturverzeichnis

Literatur

Bala 1995 = Iwan Bala. *Safbwyntiau. Artistiaid o Gymru am Gymru/ Standpoints. Welsh artists on Wales*. Wrexham.

Begmeier 2011 = Horst Begmeier. *Dada-Zürich. Ästhetische Theorie der historischen Avantgarde*. Göttingen.
David 2010 = Thomas David. „Die Nanosekunde des Glücks. Christoph Schlingensief im Gespräch mit Thomas David“. In *Neue Zürcher Zeitung* vom 16.07.2010.
Deleuze und Guattari 1987 = Gilles Deleuze und Felix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Übersetzt von Brian Massumi. Minneapolis, London.
Knapp 2015 = Lore Knapp. *Formen des Kunstreligiösen. Peter Handke – Christoph Schlingensief*. Paderborn.
Knapp 2019 = Lore Knapp. „Radikale Autonomie und Eigenleben im Film Tunguska. Die Kisten sind da.“ In. *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*. Hrsg. v. Lore Knapp; Sven Lindholm; Sarah Pogoda. Paderborn, S. 93–110.
Lauer 2021 = Gerhard Lauer. *Macht das Netz die Netzliteratur? Zur Konstruktion des Phänomens der Netzliteratur*. Vortrag am 6. September 2021 im Rahmen der Tagung NetzLiteraturWissenschaft (6.–8. September 2021, online). https://www.youtube.com/watch?v=jhGvfOw-wiw&t=19s, 00:50:17 ff., letzter Zugriff 27.3.2022.
Lighthouses 2018 = *Lighthouses into Futurity*. Ausstellung Bangor Pontio 2018. https://lighthousesintofuturity.jimdofree.com/, letzter Zugriff 27.3.2022.
Pogoda 2017 = Sarah Pogoda. „Deutschland in den Sand setzen: The transformative metaphorology of Searching for Germany ‘99.“ In *Art of Wagnis. Christoph Schlingensief's Crossing of Wagner and Africa*. Hrsg. v. Fabian Lehmann; Nadine Siegert; Ulf Vierke. Wien, S. 77–88.
Pogoda 2019 = Sarah Pogoda. „Künstlerische Avantgardeforschung und Institutionskritik in Christoph Schlingensiefs Müllfestspiele (1996), Seven X (1999) und Erster Attaistischer Kongress (2002).“ In *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*. Hrsg. v. Lore Knapp; Sven Lindholm; Sarah Pogoda. Paderborn, S. 219–249.
Pogoda 2020 = Sarah Pogoda. „Wer über Schlingensief redet, muss selbst von ihm gepackt sein! Christoph Schlingensief und die künstlerische Forschung.“ In *Christoph Schlingensief: Resonanzen*. Hrsg. v. Vanessa Höving; Katja Holweck; Thomas Wortmann. München, S. 154–171.
Reckwitz 2012 = Andreas Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Frankfurt a. M.
Scheer 2019 = Anna Teresa Scheer: „Schlingensief and Breton's Second Surrealist Manifesto.“ In *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*. Hrsg. v. Lore Knapp; Sven Lindholm; Sarah Pogoda. Paderborn, 2019, S. 77–89.
Tafuris 1977 = Manfredo Tafuris. *Kapitalismus und Architektur*. Berlin 1977.

Webseiten der NWK-AO

Afongad: https://afongarde.jimdosite.com/, letzter Zugriff 27.3.2022.
Already-Made: https://already-made.jimdosite.com/, letzter Zugriff 27.3.2022.
Beuys Cymreig: https://beuyscymreig.jimdosite.com/, letzter Zugriff 27.3.2022.

Deutsch-Walisische Freundschaft: https://deutsch-walisische-freundschaft.jimdosite.com/, letzter Zugriff 27.3.2022.
Neue Walisische Kunst-Aufbauorganisation: https://nkw-aufbauorganisation.jimdosite.com/, letzter Zugriff 27.3.2022.
Verifiktion: https://verifiktion.jimdosite.com/, letzter Zugriff 27.3.2022.

Videos der NWK-AO

Ja-Manifesto 2020 = NWK-AO. Ja-Manifesto. https://vimeo.com/419654069, letzter Zugriff 27.3.2022.
NWK-AO. Boxing Match for Direct Art. https://www.youtube.com/watch?v=ULLRBqdPtFU, letzter Zugriff 27.3.2022.
NWK-AO. Dathlu'r Ja. https://vimeo.com/571339224, letzter Zugriff 27.3.2022.
NWK-AO. Disembowelment of Surrealism, August 2020, https://vimeo.com/467270985, letzter Zugriff 27.3.2022.
NWK-AO. Ynys Faelog: Heiligenstätte des Fluxus. https://vimeo.com/432875712, letzter Zugriff 27.3.2022.

Der Mittelmeerraum in Pilger- und Reiseberichten als Schmelztiegel der Kulturen

Herausgegeben von Aleya Khattab, Hans-Christoph Graf v. Nayhauss, R. Rossella Pugliese

Einleitung

Die Sektionsleitung beschrieb im Call for papers zu Beginn des Jahres 2020 den Mittelmeerraum als Schmelztiegel der Kulturen. Diese Funktion des Mittelmeerraumes begründet sich dadurch, dass er drei Kontinente umfasst, die zu Südeuropa, Vorderasien und Nordafrika gerechnet werden. Der Olivenbaum und der Weinbau sind das Kennzeichen dieser Landschaften. Die mediterrane Welt gehörte seit frühester Zeit zu den zentralen Weltregionen, in der im Altertum Hochkulturen entstanden. Auch alle drei monotheistischen Religionen wie Judentum, Christentum und Islam sind im Mittelmeerraum entstanden und vertreten. Das römische Reich verband den Mittelmeerraum zu einer politischen Einheit. War zur Zeit des Kaisers Augustus das Mittelmeer im römischen Reich ein Binnenmeer, so zerbrach diese Einheit aufgrund der Teilung in eine West- und eine Oströmische Reichshälfte und endgültig im 5. Jahrhundert unter dem Ansturm der germanischen Völker.

Hinzu kam im siebten Jahrhundert der Islam, durch den das Mittelmeer in Orient und Okzident getrennt (Henri Pirenne) und zur Grenze zwischen dem christlichen Abendland im Norden und der Welt des Islam im Süden wurde. Diese Grenze war in der Frühen Neuzeit geprägt von Krieg, Handel und Piraterie der nordafrikanischen „Raubstaaten“ gegenüber den Seemächten Venedig und Genua, die das Mittelmeer vom Mittelalter bis ins 16. Jahrhundert dominierten, dann aber von den Weltreichen der Spanier, Portugiesen und Osmanen abgelöst wurden, so dass im 16. und 17. Jh. die zentrale politische Bedeutung des Mittelmeerraumes zurück ging (Fernand Braudel). Die Küsten des Atlantiks im Hinblick auf die Neue Welt gewannen größere Bedeutung. Erst im letzten Jahrhundert rückte die Bedeutung des Mittelmeerraumes als Brücke zwischen West und Ost wieder verstärkt in den Mittelpunkt des Weltinteresses. Das hing von der wachsenden Weltherrschaft Europas ab, die dazu führte, dass europäische Länder die Raubstaaten Nordafrikas besetzten, kolonisierten und den Islam als eine sterbende Religion ansahen.

Zeugnisse der Vielfalt der Kulturen der Anrainer am Mittelmeer waren im Mittelalter Berichte der Pilger, die zu ihren jeweiligen heiligen Stätten wallfahrten, zu Beginn der Neuzeit Reiseberichte von Kaufleuten und Abenteurern sowie dann seit Ende des 18. Jahrhunderts geographisch und ethnologisch orientierte Berichte von Forschern und Entdeckern, die begannen, sich mit Fremdkulturen auseinander zu setzen.

Zur Teilnahme an der Sektion hatten sich 2020 19 Teilnehmer angemeldet. Dass der IVG-Kongress 2020 wegen der Corona-Pandemie abgesagt werden

musste, hatte zur Folge, dass der auf ein Jahr später verschobene Termin 2021 immer unter dem Vorbehalt stand, ob er überhaupt stattfinden würde. Die Präsidentin der IVG Frau Prof. Dr. Laura Auteri und ihr Team entschieden schließlich, dass der Kongress stattfinden sollte, wobei für die Sektionen die Wahl bestand, entweder Präsenz in Palermo zu zeigen oder die Vorträge online zu halten. Unsere Sektion entschied sich für die Online-Tagung, die per ZOOM von der Universität Palermo organisiert wurde. Da jedoch nicht alle Teilnehmer diese digitale Plattform hatten, zogen acht (8) Teilnehmer ihre Beiträge zurück. Die übrigen elf (11) Beiträger konnten problemlos ihre Forschungsergebnisse online präsentieren.

Hans-Christoph Graf v. Nayhauss, Aleya Khattab, R. Rossella Pugliese

Pädagogische Geometrisierung der Sicht und Autonomisierung des ästhetischen Urteils: Karl Philipp Moritz' *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* (1792–1793) zwischen Empfindung und Wahrnehmung im heuristischen Rahmen der Neuroästhetik

Andrea Benedetti (Urbino)

1. Einleitung

Der vorliegende Beitrag zielt darauf ab, den Zusammenhang zwischen Empfindung (Empathie) und Wahrnehmung (Sinnlichkeit) in Karl Philipp Moritz' *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* (1792–1793; Moritz *Reisen* 1993[2]: 126–485) zu untersuchen, und zwar in dem allgemeinen Rahmen des (teilweise fiktiven) Reiseberichts als literarische Gattung und im Lichte der aktuellen heuristischen Standpunkte der Neuroästhetik zur Beziehung zwischen Schriftsteller-Reisender, Text und Schüler-Leser (vgl. Churchland 1989; Sturma 2006[2]; Lucignani & Pinotti 2007; Salgaro 2009; Gambino & Pulvirenti 2018).

In diesem umfassenderen Kontext wird das spezifische Motiv der Italienreise als literarischer Ausdruck des gesamteuropäischen Geschmackphänomens der *Grand Tour* analysiert, und dies besonders im Hinblick auf die Idealisierung Italiens als paradiesisches Land im Mittelmeerraum, das die deutsche Sehnsucht immer wieder hervorruft (vgl. Oswald 1985; Brilli 1989; Ara & Lill 1991; Hausmann et al. 1996; Cusatelli 1996; Kraemer & Gendolla 2003; Janson 2005[2]; Brilli 2006; Giovannini 2017: 415–421), und auf der Basis der neuesten gnoseologisch-ästhetischen Auffassungen zum Verhältnis zwischen Bild, Einfühlung und *Ekphrasis* innerhalb der *Visual Studies* (vgl. u.a Freedberg 1989[1]; Cometa 2004; Freedberg & Gallese 2007: 197–203; Pinotti 2011; Cometa 2012).

Von dieser Basis ausgehend und im Hinblick auf die Analyse zur Auffassung und zu Entwicklungsstadien von Moritz' *Reisen eines Deutschen in Italien* ist zuerst hervorzuheben, dass sie sich auf 6 Jahre erstrecken, und zwar vom Antritt der Reise im September 1786 bis zum Erscheinen des ersten Bandes Ostern 1792. In Bezug auf die Formeigenschaften der Texte und ihrer Zuordnung in die literarischen Gattungen übernehmen die *Reisen eines Deutschen in Italien* explizit dieselben Eigenschaften der früheren *Reisen*

eines Deutschen in England im Jahr 1782 (1783). Die Einteilung der Erzählung in Briefe wird also beibehalten; Anrede, Unterschrift und Grußformeln fallen aber weg. In dieser Hinsicht wirkt der Text insgesamt wie eine Art Wiedergabe eines Reisetagebuchs, oder noch genauer wie eine Mischform von Tagebuch- und Brieffiktion (Sedlarz 2010[1]: 100–107).

Darüber hinaus liegen die Gründe für die Veröffentlichung der italienischen Reisetagebücher im Jahr 1792 erstens in der Ausarbeitung der theoretischen Grundzüge der aufklärerischen Pädagogie des Anschauungsunterrichts im Rahmen von Moritz' Tätigkeit als Gymnasiallehrer in Berlin ab Dezember 1778. Ausgehend von dem den römischen Altertümern gewidmeten Essay *Anthusa* (1791) erkennt Moritz zweitens ganz klar in der zu pädagogisch-bildenden Zwecken angewandten narrativen Erzählweise *die* passendste Darstellungsart des ursprünglichen Erfahrungsmaterials aus dem Italienaufenthalt. Indem die Erzählung sich auf die innere Verfassung des Erzähler-Reisenden als Reisebegleiter und Mitlernender konzentriert – und sie als psychologischen Ausgangspunkt betrachtet – wird der Schüler-Leser sowohl rational als auch emotional demgemäß vorbereitet und ausgebildet, damit dieser dann Ordnung, Trennung und Zusammensetzung als Haupterkenntnismittel für die Verarbeitung des von Moritz vor Ort Erlebten anwenden kann, aufgrund dessen Rom sich als „Mittelpunkt des Schönen" (Moritz ΑΝΘΟΥΣΑ 1993[2]: 492) erweist. Im Rahmen dieses Bildungslehrgangs – der seinen Ursprung in der Wahrnehmungstätigkeit eines „geschulten" Auges hat und sowohl auf die sprachliche Veranschaulichung derselben Tätigkeit als auch auf die Erlangung einer einigenden Einsicht mittels eines synthetischen Gesamtblicks abzielt – trachtet man also danach, eine eigene autonome und allumfassende Urteilsfähigkeit im Schüler-Leser zu entwickeln, und zwar vor allem ästhetischer Natur (Gambino 2010: 255–276).

2. *Anschauung, Blick, Totalität*

Nachdem ich die typologischen und theoretisch-interpretativen Merkmale des Textes präzisiert habe, betone ich das erste entscheidende Treffen Moritz' mit der genialen Persönlichkeit Goethes im November 1786 in Rom (Moritz *Reisen* 1993[2]: 196–201); dies ermöglicht dem Berliner Schriftsteller in das übergreifende Netzwerk des künstlerisch-intellektuellen Goethe-Kreises in der Ewigen Stadt einzutreten, welches eine entschiedene Änderung und Vertiefung des „panoramischen Blickes" bei Moritz zur Folge hat. Kraft dieses Blickes „verdichtet" das Auge – als echter Wegweiser der literarischen Darstellung – sowohl das Verhältnis zwischen Subjekt (der Innerlichkeit) und Objekt (der Äußerlichkeit) als auch dasjenige zwischen Zeit und Raum, und

zwar im Sinne eines übergeordneten Wahrnehmungsrahmens, der häufig typische Überblickssituationen thematisiert (vgl. dazu Grams 1992: S. 57–102). Somit wird dem Leser ein ausgesprochen organologisches Bild vorgeführt, das auf den Bezug zwischen Natur, Geschichte und Kunst basiert. Dieser Bezug spiegelt wiederum die ununterbrochene theoretisch-ästhetische und psychologisch-wahrnehmende Suche nach dem Mittelpunkt bei Moritz wider. Hier geht es um die Erlangung des wahrnehmenden Zentrums – oder genauer eines gerechten Standpunktes – von dem aus die Maßstäbe der Totalität und der damit verbundenen Vollendung des Realen erworben werden können. Voraussetzung dafür ist aber eine ständig mobile und „diskursive“ Beziehung – eigentlich ein echter „hermeneutischer Dialog“ – zwischen dem Ganzen und den einzelnen Teilen (siehe dazu Costazza 1996: 43–52 u. 127–164). Diese Wechselwirkung zwischen und Synthese aus allumfassender Vogelperspektive und eingerahmter Perspektive vergegenständlicht sich in dem Bild und durch das Bild von Rom, wie die Notiz vom 20. November 1786 im ersten Teil der Reisetagebücher zeigt (Moritz *Reisen* 1993^2: 199); eine Bemerkungen, die in dem dritten und letzten Teil derselben Texte durch jene Geometrisierung der Sicht bekräftigt wird, die die Aussicht von der Kuppelspitze der Basilika von Sankt Peter bestimmt (Moritz *Reisen* 1993^2: 454–455).

3. Der „hermeneutische Durchbruch“ und der Dialog mit den Kunstwerken

Aufgrund all dessen stellt die Notiz vom 14. September 1787 einen entscheidenden und plötzlichen „hermeneutischen Durchbruch“ in den *Reisen eines Deutschen in Italien* dar, wie Claudia Sedlarz 2010 in ihrer Monographie zu denselben *Reisen* bemerkte. Von diesem Augenblick an tritt Moritz nicht nur in ein Betrachtungsverhältnis mit den Kunstwerken, sondern vielmehr in einen echten intellektuellen Dialog mit ihnen[1].

1 Vgl. „Ich habe meine Villeggiatura vorweggenommen, indem ich im vergangenen Frühjahr und Sommer eine Zeitlang in Fraskati und Tivoli zugebracht habe.
Indes entbehre ich dies Vergnügen nicht sehr, denn Rom selber fesselt mich jetzt mehr wie jemals, und ich fühle kein Bedürfnis, diesen Aufenthalt mit irgend einem andern zu vertauschen. Es ist mir wie Schuppen von den Augen gefallen, und ich fange an, den Wert eine Tages einzusehen, den man hier mit ruhigem Geiste und eröffneten Sinnen zubringt. Und ist es ein Wunder, wenn der Reichtum von Gegenständen, der sich hier zusammendrängt, den Ankommenden zuerst in ein dumpfes Erstaunen versetzt? – Das Schöne ist mächtiger, als die Einbildungskraft, und rächt sich an ihr durch Betäubung, wenn sie es auf einmal fassen will.“ (Moritz *Reisen* 1993^2: 305. Vgl. dazu Sedlarz 20101: 36– 53).

Grundvoraussetzung für die Verwirklichung dieses Dialogs ist trotzdem die Erwerbung einer ruhigen Haltung, einer inneren Entspannung vor dem Werk, die erst möglich macht, die Schönheit desselben wahrzunehmen, um zum ruhigen Sehen führen zu können. Es ist ausgerechnet in diesem Zusammenhang, dass der grundlegende Schritt von Winckelmanns Wirkungsästhetik zur Moritzschen Autonomieäesthetik sich vollzieht, indem der Berliner Schriftsteller sie ausdrücklich und nachdrücklich auf die autonome Normativität des Schönen (d.h. die Idee des „in sich selbst Vollendeten“) zurückführt.

4. *Voller Blick,* Ekphrasis *und „hermeneutische Zirkularität“: Die „diskursive“ Erkenntnis des Kunstwerks*

Um sowohl die relevantesten theoretischen Auswirkungen von all dem auf Moritz’ Werk als auch seine gelungensten literarischen Hervorbringungen passend zu analysieren, verbinde ich die früher angeführten Erwägungen mit der Hauptfrage nach der *Ekphrasis*, die man als „verbale Beschreibung einer visuellen Repräsentation“ definieren könnte (Wagner 2013[5]: 163–164), womit ich diesen Beitrag beschließe. In diesem Zusammenhang erinnere ich daran, dass schon der Protagonist des stark autobiographisch geprägten Romans *Anton Reiser* (1785–1790) seinen Willen behauptet, sich zu einer Erkenntnishaltung zu zwingen, die sich auf das Schauen in einen einzigen vollen Blick gründet (Moritz *Reiser* 1993[2]: 99).

Indem ich dann auf die Frage nach der Stadtwahrnehmung und ihrer Perspektive übergehe, konzentriere ich mich auf folgende Passage, deren Titel „Gegenwart und Vergangenheit“ sich in Moritz’ Roman *Fragmente aus dem Tagebuche eines Geistersehers* (1787) befindet:

> Wenn ich eine Stadt besehen will, und befinde mich unten an der Erde, so muß ich eine Straße nach der andern durchgehen, und es abwarten, bis sich mir nach und nach, durch Hülfe meines Gedächtnisses, die Vorstellung von der ganzen Stadt darbietet.
> Stehe ich aber auf einem Turme, von dem ich die Übersicht der ganzen Stadt habe, so sehe ich nun dasjenige auf einmal und neben einander, was ich vorher nach einander sehen mußte. (Moritz *Fragmente* 1993[2]: 304–305)

Aufgrund dieser Erwägungen merkt man ganz klar, wie Moritz’ verdichtetes Schauen in „einen einzigen vollen Blick“ die späteren typisch romantischen Vorstellungen der Unendlichkeit und Unabgeschlossenheit der hermeneutischen Aufgabe vorwegnimmt; im Besonderen beziehe ich mich

auf Schleiermachers Betonung der „hermeneutischen Zirkularität“ als ständige, doch provisorische Annäherung an das Verstehen[2].

Im Besonderen verweist Moritz’ Analyse und Interpretation der Kunstwerke erstens auf die Aneignung von einer wohl definierten heuristischen Methode, die, nachdem sie die unüberwindbare Beschränktheit der menschlichen Erkenntnis diagnostiziert und anerkennt hat, die Grenze derselben bewusst zieht und sich auf eine symbolische (d.h. eine dialektische, mobile, „diskursive“) Erkenntnis des Kunstwerks verlässt. Die Freiheit des Menschen liegt also darin, dass er die Möglichkeit hat, unter verschiedenen Gesichtspunkten auszuwählen, und zwar anhand des jeweils bestimmten Ganzen, das Gültigkeit behält (vgl. Costazza 1996: 164). In dieser Hinsicht ist Moritz davon überzeugt, dass gerade der unerschöpfliche Trieb zur ununterbrochenen Suche nach dem rechten Gesichtspunkt eine riesige Würde der freien Suche des Menschen nach der Wahrheit verleiht[3].

Indem man zweitens das Vorhandensein eines empathischen Verhältnisses (Sedlarz 2010[1]: 131–237) zum Kunstobjekt als Voraussetzung betrachtet, präzisiert Moritz darüber hinaus, dass das Verstehen desselben Objekts durch die anschauende Erkenntnis als Endergebnis einer komparativ-intuitiven Erkenntnis der einzelnen Teile auszulegen sei, die das Ganze in seiner Totalität ausmachen, wie er zuerst anhand der schon oben analysierten pädagogischen Beweggründe des Anschauungsunterrichts und des organologischen Ansatzes und dann in der vierten *Vorlesung über den Stil* (Moritz *Vorlesungen* 1993[2]: 609–615) genauer erklärt.

2 Hier sei auf den Text verwiesen, der die hermeneutische Strömung in Deutschland gründet, d. h. Schleiermachers *Allgemeine Hermeneutik* (1809/1810–1838). Das Werk wird zwischen 1809 und 1810 verfasst und mehrmals bearbeitet und mit Notizen versehen, bis zu seiner letzten Ausgabe im Jahr 1838. Man siehe dazu die zwei jeweiligen Ausgaben: „Die allgemeine Hermeneutik 1809/1810 (Abschrift)“ (Schleiermacher 2012: 71–116); „Hermeneutik und Kritik“ (Schleiermacher 1838: 5–262).
Die spekulative Grundstruktur, die auf einer wechselseitigen Verankerung und einer wesentlichen Identität zwischen Denken und Sprache (Wort) basiert, dreht sich sozusagen um den (grundsätzlich unendlichen) Prozess des Verstehens (vgl. Schleiermacher 1838: 1., 7–8; Schleiermacher 1996: 297–299), und mündet schließlich in eine dialektische Synthese von Physik (das biologische Niveau der Körperlichkeit) und Ethik (Geistesordnung); eine Synthese, die Schleiermacher als „Wissenschaft von der Einheit des Wissens“ (Schleiermacher 1838: 4., 11) definiert.

3 Vgl. „Daß wir aber des rechten Gesichtspunktes auch verfehlen *können*, und die Natur unsres Wesens nicht bis dahin reicht, daß wir ihn notwendig treffen *müssen* – dies gibt unserm Denken *Freiheit*, und nimmt unsrer Denkkraft wieder das Instinktmäßige – daß wir irren *können*, ist daher einer unsrer edelsten Vorzüge –“ (Moritz *Loge* 1993[2]: 339).

All diese Betrachtungen werden dann in dem wohlbekannten Notiz vom 16. Februar 1788 über die Statue des Apollo del Belvedere ausgezeichnet zusammengefasst, in dem das metaphysische Ideal der Schönheit mit der konkreten Körperschönheit übereinstimmen (Moritz *Reisen* 1993[2]: 414–415).

Die ständige Suche des Kunstgenießenden nach der jeweils besten Beziehung unter den einzelnen Teilen, sowie zwischen dem Mittelpunkt und dem Ganzen bildet drittens für Moritz den unerschöpflichen Ansporn zur Interpretation des vollendeten Ganzen, das sich in dem Kunstwerk offenbart.

Gerade hierin liegt der vorromantische Kern von Moritz' „hermeneutischem Zirkel", wie sein Essay *Denkwürdigkeiten* aus dem Jahr 1786 bestätigt, indem der Text explizit darauf hinweist, dass das einzelne Element des Kunstwerks immer und ausschließlich mit Rücksicht auf eine ständige Interaktion mit dem Ganzen und umgekehrt zu betrachten sei[4]. Der Betrachtende ist in der Tat dazu berufen, diese unerschöpfliche Übung zu erfüllen, wie die Notiz vom 4. November 1787 aus den *Reisen eines Deutschen in Italien* hervorhebt; er wird also letztendlich dazu angespornt, seine Kenntnisse und seine Erlebnisse beizubringen, um zu einer korrekten Auslegung der Beziehung zwischen den einzelnen Teilen und dem Ganzen in der Marmorgruppe des Laokoon zu gelangen:

> [. . .] – Die Stellungen sind das Schönste, was man sich denken kann; aber das Ganze hat keinen Vereinigungspunkt in sich selbst, sondern bloß in dem Gedanken an die Geschichte der Niobe, die der Betrachtende, um das Ganze zusammen zu fassen, mit hinzubringen muß. (Moritz *Reisen* 1993[2]: 381)

Literaturverzeichnis

Ara, Angela/Lill, Rudolf (Hrsg.), *Immagini a confronto: Italia e Germania. Deutsche Italienbilder und italienische Deutschlandbilder*, Il Mulino/Duncker & Humblot, Bologna/Berlin 1991.

Brilli, Attilio, *Reisen in Italien. Die Kulturgeschichte der klassischen Italienreise vom 16. bis 19. Jahrhundert*, DuMont, Köln 1989.

Brilli, Attilio, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Il Mulino, Bologna 2006.

Churchland, Patricia, *Neurophilosophy – Toward a Unified Science of the Mind-Brain*, Bradford, Cambridge (U.S.) 1989 (1986[1]).

4 Vgl. „– so lernt er unvermerkt, *das Einzelne mit beständiger Rücksicht auf das Ganze, und das Ganze mit beständiger Rücksicht auf das Einzelne*, betrachten –" (Moritz *Denkwürdigkeiten* 1993[2]: 240).

Cometa, Michele, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma 2004.
Cometa, Michele, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Cortina, Milano 2012.
Costazza, Alessandro, *Schönheit und Nützlichkeit. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Lang, Bern et al. 1996.
Cusatelli, Giorgio (Hrsg.), *I tedeschi e l'Italia*, Scheiwiller, Milano 1996.
Freedberg, David, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Univ. of Chicago Press, Chicago 1989[1].
Freedberg, David/Gallese, Vittorio, Motion, emotion and empathy in esthetic experience, in: *Trends in Cognitive Sciences* 11/5 (2007), 197–203.
Gambino, Renata, Auf dem Weg zum „Mittelpunkt des Schönen". Das pädagogische Konzept von Karl Philipp Moritz' italienischer Reisebeschreibung, in: Antony Krupp (Hrsg.), *Karl Philipp Moritz. Signaturen des Denkens*, Rodopi, Amsterdam/New York 2010, 255–276.
Gambino, Renata/Pulvirenti, Grazia, *Storie menti mondi. Approccio neuroermeneutico alla letteratura*, Milano, Mimesis 2018.
Giovannini, Elena, Il viaggio in Italia. Nuove prospettive sui resoconti di viaggio, in: *Studi Germanici* 12 (2017), 415–421.
Grams, Wolfgang, *Karl Philipp Moritz. Eine Untersuchung zum Naturbegriff zwischen Aufklärung und Romantik*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1992.
Hausmann, Frank-Rutger/Knoche, Michael/Stammerjohann, Harro (Hrsg.), *„Italien in Germanien". Deutsche Italien-Rezeption von 1750–1850*, Narr, Tübingen 1996.
Janson, Stefan (Hrsg.), *Italien. Reise-Lesebuch*, DTV, München 2005[2].
Kraemer, Stefanie/Gendolla, Peter (Hrsg.), *Italien. Eine Bibliographie zu Italienreisen in der deutschen Literatur*, Lang, Frankfurt a. M. 2003.
Lucignani, Giovanni/Pinotti, Andrea (Hrsg.), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Cortina, Milano 2007.
Moritz, Karl Philipp, *Werke*, 3 Bde., hrsg. v. Horst Günther, Insel, Frankfurt a. M. 1993[2] (1981[1]).
Moritz, Karl Philipp, Anton Reiser. Ein psychologischer Roman, in: ders., *Werke*, Bd. 1, hrsg. v. Horst Günther, Insel, Frankfurt a. M. 1993[2] (1981[1]), 33–399.
Moritz, Karl Philipp, Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788, in Briefen von Karl Philipp Moritz, in: ders., *Werke*, Bd. 2, hrsg. v. Horst Günther, Insel, Frankfurt a. M. 1993[2] (1981[1]), 126–485.
Moritz, Karl Philipp/Rambach, Friedrich Eberhard (Hrsg.), ΑΝΘΟΥΣΑ oder Roms Alterthümer. Ein Buch für die Menschheit, in: ders., *Werke*, Bd. 2, hrsg. v. Horst Günther, Insel, Frankfurt a. M. 1993[2] (1981[1]), 487–526.
Moritz, Karl Philipp, Denkwürdigkeiten, aufgezeichnet zur Beförderung des Edlen und Schönen, in: ders., *Werke*, Bd. 3, hrsg. v. Horst Günther, Insel, Frankfurt a. M. 1993[2] (1981[1]), 179–269.
Moritz, Karl Philipp, Fragmente aus dem Tagebuche eines Geistersehers. Von dem Verfasser Anton Reisers, in: ders., *Werke*, Bd. 3, hrsg. v. Horst Günther, Insel, Frankfurt a. M. 1993[2] (1981[1]), 271–322.

Moritz, Karl Philipp, Die große Loge oder der Freimaurer mit Waage und Senkblei, in: ders., *Werke*, Bd. 3, hrsg. v. Horst Günther, Insel, Frankfurt a. M. 1993[2] (1981[1]), 323–339.

Moritz, Karl Philipp, Vorlesungen über den Stil, in: ders., *Werke*, Bd. 3, hrsg. v. Horst Günther, Insel, Frankfurt a. M. 1993[2] (1981[1]), 585–756.

Oswald, Stefan, *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770–1840*, Winter, Heidelberg 1985.

Pinotti, Andrea, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Roma/Bari 2011.

Salgaro, Massimo (Hrsg.), *Verso una neuroestetica della letteratura*, Aracne, Roma 2009.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, Hermeneutik und Kritik, in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 7, Reimer, Berlin 1838, 5–262.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, III. Il progetto dell'ermeneutica del 1819 con le note del 1828 e del 1832, in: ders., *Ermeneutica*, hrsg. v. Massimo Marassi, Rusconi, Milano 1996, 295–403.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, Die allgemeine Hermeneutik 1809/10 (Abschrift), in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 4, hrsg. v. Wolfgang Virmond, De Gruyter, Berlin/Boston 2012, 71–116.

Sedlarz, Claudia, *„Rom sehen und darüber reden". Karl Philipp Moritz' Italienreise 1786–1788 und die literarische Darstellung eines neuen Kunstdiskurses*, Wehrhahn, Berlin 2010[1].

Sturma, Dieter (Hrsg.), *Philosophie und Neuro-wissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2006[2].

Wagner, Hans-Peter, Ekphrasis, in: *Literatur und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. v. Ansgar Nünning, Metzlar, Stuttgart/Weimar 2013[5], 163–164.

Jerusalem - Zentrum der Welt. Notizen zum Bild Jerusalems in deutschsprachigen Pilgerberichten des 15. Jahrhunderts

Maria E. Dorninger (Salzburg)

1. Prolog

Als bedeutendstes Fernpilgerziel und zentraler Ort christlicher Heilsgeschichte gilt Jerusalem, bald ein ersehntes Ziel europäischer Pilger, eine Entwicklung, gefördert durch den Bau der Grabeskirche unter Kaiser Konstantin. Früh geben Berichte davon Zeugnis, wie diejenigen des Pilgers von Bordeaux (333) oder der Pilgerin Ätheria (um 400).[1]

Die politischen Gegebenheiten änderten sich im Lauf der Jahrhunderte und damit die Möglichkeit des Zugangs, doch blieb der Besuch der heiligen Orte des Wirkens Christi immer attraktiv. Ob während des Lateinischen Königreiches von Jerusalem oder zur Zeit islamischer Herrschaft, wie Mameluken oder Osmanen, eine Reise nach Jerusalem war gefährlich, oft teuer und der Aufenthalt mit Mühen verbunden. Eine besonders hohe Anzahl an Jerusalem-Reiseberichten ist vom Spätmittelalter an überliefert;[2] über 260 zwischen 1320 und 1520 nach Ursula Ganz-Blättler.[3] Zunächst vor allem in Latein, erschienen immer mehr deutschsprachige Berichte im 15. Jahrhundert im Original und als Übersetzungen aus dem Lateinischen, so dass hier nur eine kleine Auswahl und Notizen zur Wahrnehmung Jerusalems gegeben werden können. Dabei wird zu fragen sein, ob und wie die Wahrnehmung Jerusalems als internationaler und Welt-zentraler Begegnungsort erfolgt, da Verbindungen zwischen Internationalität und der (zeitgenössischen Vorstellung von der) Zentralität Jerusalems bestehen. Bei manchem Beleg kommt mehr oder weniger deutlich das Moment der „mental map“ zum Tragen, die Erfahrungen und Begegnungen im bereisten Land strukturiert und in das eigene Wissen integriert, so in die Darstellungen einfließt und dazu vom

1 Zur lateinischen Reisebericht-Tradition siehe Donner 1979.

2 Reiseberichte (Huschenbett 2000: 119–151), doch scheint mir, da Jerusalem im Fokus, die Bezeichnung Jerusalem-Reise/Pilgerberichte prägnanter und unverfänglicher.

3 Ganz-Blättler 2000: 6, 40, Eliyahu Ashtor spricht von 6000 Pilgern bei 110 dokumentierten Mittelmeer-Passagen im 15. Jh. (etwa 50/60 Pilger pro Schiffsreise).

Topos- und Erfahrungswissen der Verfasser zeugt.[4] Manche der hier ausgewählten Berichte genossen Popularität zu ihrer Zeit, wie der des Nürnberger Patriziers Hans Tucher (peregrinatio 1479/ 80). Geistliche reisten oft in Diensten, finanziert von Gönnern, ähnlich dem in Ulm tätigen Dominikaner und Prediger Felix Fabri, der, in der Funktion eines Kaplans unterwegs, seine zweite Jerusalem-Fahrt im „Pilgerbuch" beschrieb. Auf den bekannten Bericht des zur selben Zeit reisenden Mainzer Domdekans Bernhard von Breydenbach (peregrinatio 1483/1484) sei hier nur hingewiesen. Ein Bestseller besonderer Art war der Quellen kompilierende, fiktive, nach eigenen Angaben 1356 verfasste Bericht („Reise" 1322) von Jean de Mandeville. Er wurde noch im 14. Jahrhundert von Michael Velser, aus Südtiroler Geschlecht, und dem Elsässer Otto von Diemeringen, Domherrn zu Metz, in die deutsche Sprache übersetzt.[5]

Allgemein zeigen (Jerusalem-)Pilgerberichte Charakteristika und Problembereiche betreffend Gattung sowie Authentizität. Dazu gehört ihre Tendenz, Elemente der eher informativ und unpersönlich gehaltenen Pilgerführer zu integrieren,[6] oder der Usus der (oft ungenannten) Quellenverwendung, die eine Originalität bei der Selektion erkennen lässt. So stellen sich, ebenso hier nicht berücksichtigt, Fragen der Autorschaft.[7] Strukturell zeigen die meisten Berichte eine Dreiteilung: die Beschreibung des Zielortes bzw. -gebietes und (evtl. fehlend) die der Hin- und/oder Rückreise. Im 15. Jahrhundert hielt man sich im Heiligen Land (ohne Weiterreise zum Sinai) etwa 10–14 Tage auf. Traditionell ist die descriptio Jerusalems bzw. des Heiligen Landes schematisch gestaltet, da es gilt, biblische Ereignisse in Erinnerung zu rufen und frommen Erwartungen und Interessen der Rezipienten entgegenzukommen. Dennoch finden sich darin Hinweise, die neben der Beschreibung der Begegnung mit einer biblischen Topographie, Einblick geben in das persönliche Erleben vor Ort.

4 Als Toposwissen gilt bekanntes, durch Bibel oder autoritative Schriften vermitteltes Wissen; Erfahrungswissen nimmt etwa den Status von Alltagswissen ein, vgl. Hassauer 1986: 259–283. Zur „mental map" Jahn 1993: 13 f.

5 Tucher 2002: 337–638. Fabri 1557: fol. 2r, Mandeville 1974: XIII, XVII–XXI.

6 Vgl. zu Pilgerführern und -berichten, ihrer Verfasser-Präsenz (im Bericht mehr präsent) sowie zu Gattungsüberschneidungen Ganz-Blättler 2000: 41, 106.

7 Zur Überarbeitung von Breydenbachs Bericht durch Martin Roth siehe Timm 2006: 95, 97.

2. Jerusalem als Zentrum der Welt

In Jerusalem konnte sich der Pilger am Mittelpunkt der Welt erleben. Schon im Alten Testament wurde die zentrale Lage als von Gott bestimmt dargestellt (Ez 5,5; 38,12; Jer 3,17). Mitten in der Stadt befand sich das Zentrum des jüdischen Kultes, der Tempel (Ez 48,8), der von Wallfahrern besucht wurde. Seine (künftige) Internationalität bzw. den Zustrom der Völker erwähnen die religiösen Schriften (Jer 3,17; Jes 60,3). Im christlichen Kultus war Jerusalem präsent, in Liturgie, in Predigt wie in bildender Kunst. Mitten in der Welt gelegen zeigen Jerusalem die Mappae mundi, heilsgeschichtlich orientierte Welt-Karten, wie die Londoner Psalterkarte (um 1260). Die berühmte Ebstorfer Karte (um 1300) präsentiert mit dem Motiv der Auferstehung Christi ein christliches Jerusalem mit der Weltmitte in der Grabeskirche.[8] Während der jüdische Pilger den Mittelpunkt oder Nabel der Welt auf dem Tempelberg wusste, konnte der christliche Pilger diesen (spätestens seit dem 4. Jahrhundert auf Golgotha) in der Grabeskirche bewundern.[9]

Die zentrale Lage war nach Jean de Mandeville der Grund für Gottes Erwählung von Jerusalem auch als Ort des Heilsgeschehens Christi. Als Argument dafür dient Mandeville die (zeitgenössische) Strategie königlicher Herolde. Wie diese ihre Botschaft im Zentrum einer Stadt verkünden, um ihre schnelle Verbreitung zu fördern, so wählte Gott für seine Erlösungstat die Mitte der Welt aus:

> Wann ir wol wissent, wenn man etwas gebietten, beschrien oder ruoffen will, so tuet man es all weg enmitten uff dem platz oder mitten in der statt. Also wolt Cristus sinen tod liden mitten in der welt, das es yederman recht wissen oder hoeren und sehen moecht. (Mandeville 1974: 1 f.)

Der Bedeutung des Heilwirkens Christi entspricht so die Zentralität des Ortes. Hinweise auf eine weitere Transferierung des Weltmittelpunktes[10] finden sich bei Felix Fabri, der noch zusätzliche Argumente für die von ihm gegebene Weltmitte-Theorie gibt. Nach einer (wie heute im griechischen Katholikonbereich) Lokaltradition habe Christus selbst den Ort des Nabels (wie heute im griechischen Katholikonbereich) in der Grabeskirche Mittelpunkt der Welt genannt. Dies stützt Fabri durch ihm (bereits bei Adamnanus von Iona, 7. Jh.) bekanntes

8 Zur nicht erhaltenen Ebstorfer Karte (über 3,5 m Durchmesser) von den Brincken 2008: 21–22, Tafel 42.

9 Vgl. Keel et al 2007: 480–481 (zu Flavius Josephus, Bell. Iud. 3,52, und zu Golgotha als Welt-Mitte im 2. Jh.).

10 Zum Welt-Nabel beim Salbungsstein Mandeville 1974: 54. Nicht weit davon verortet ihn Fabri.

Wissen: An dieser Stelle hätten antike Gelehrte eine marmorne Säule (vermutlich eine Sonnenuhr) errichten lassen, die zu Mittag wegen ihrer zentralen Position bei Tag- und Nachtgleiche keinen Schatten geworfen habe.[11] Einige Pilger aus Fabris Gruppe überprüften erfolgreich und gleichsam empirisch diese Angaben und stiegen (mit offiziellem Geleit) auf das Dach der Grabeskirche.

> [D]a stehet mitten im Chor ein rundt loch auff der erden/ da ist das mittel der gantzen Welt/ vnd spricht man das Jhe=sus sey da gestanden bey seinen Juengern/ vnnd gesprochen/ Sehet/ das ist das mittel der Welt/ Darzu so spricht man/ das die al=ten Astronomi vnnd Artimetici/ Sternseher/ vnnd Erd=messer/ haben lange fuer Christus zeitten/ an das orth lassen stellen ein Marmelstein Seule/ vnnd wenn es vmb mittag wasz/ so tag vnnd nacht gleich lang sind/ so gab die Seule keinen schatten. Das haben ettliche vonn vnsern gesellen/ Pilgrin woellen erfahren/ vnnd sind mit geleidt der Hey=den/ zu oeberst auff den gipffel des Chors gestiegen/ auff de(m) ein vnbedeckter tabernacul stehet/ vnnd haben kein schatten moegen sehen/ von jrer lenge wenn sie auffrecht stunden. [. . .] Bey dem mag man mercken/ das Jerusalem mitte(n) in der Welt stehet. (Fabri 1557: fol. 49r)[12]

3. Jerusalem als internationaler Begegnungsort

Während der Reise, doch schon in Venedig, wo Pilger aus ganz Europa, vor allem deutschsprachige, letzte Reisevorbereitungen trafen und reiche Reisende einen Dolmetsch anwarben, der die *heydenischen Sprache wol konde*, erhielt man eine Ahnung von der Vielfalt von Kulturen und Ethnien, der man im Heiligen Land begegnen konnte (Tucher 2002: 342). Diese Vielfalt setzte sich zusammen 1) aus den im Heiligen Lande Lebenden sowie 2) aus denen, die dahin gereist waren. Nach langwieriger Einreiseprozedur[13] erlaubten die Zollmodalitäten eine erste Begegnung mit Einheimischen und den Sitten vor Ort. Die islamischen Beamten saßen auf Teppichen und vermerkten nach ihrer Tradition die Reisenden mit den Namen der Väter. Speisen boten orientalische Christen an, die man oft allgemein als Gürtelchristen bezeichnete:

11 Müller 1961: 53. Bei Mandeville und den meisten Pilgern ist von der Vorstellung einer Erdkugel auszugehen, vgl. von den Brincken 2008: 191–194.

12 Diakritische und Längen-Zeichen wurden von der Verfasserin aufgelöst.

13 Tucher 2002: 350, 368: Venedig (10.6.1479), Sichtung des Landes (22.7.). 5 Tage Warten auf verordnetes Geleit vor Jaffa, (28.7. an Land), 3 Tage in *öd*er Unterkunft.

> Vnd, als wir an das landt tratten, sassen die heydenischen heren aldo auff tebichen an der erden mitsampt einem schreiber, der vnß alle mit vnser veter namen anschraib. Vnd wurden auch do alle jn ein öds gewelb vnd loch gezelt, darjnnen wir drey tag vnd drey nacht müsten lygen, piß die heyden nach jrem gefallen mit dem patron eynig wurden [. . .] Jtem aldo für das gewelb oder loch pryngen die cristen von der gurtel, das sein cristen Sant paulus glauben von Jherusalem vnd Rama, allerley kremerey, auch speiß zuuerkauffen, gesotten flaisch, huner, eyr vnd prot. (Tucher 2002: 370)

Mit der islamischen Obrigkeit machten die Pilger ihre eigenen Erfahrungen: teure Gebühren, bisweilen Willkür, auch Festnahmen, dazu Spannungen mit der islamischen Bevölkerung.[14] Dennoch ereigneten sich bisweilen berührende Begegnungen, so als Felix Fabri einen ihm von seiner ersten Reise bekannten Eselstreiber wieder trifft:

> Da stunden die Eselsknechte mitt den Eseln/ vnd zu allem glueck fandt ich meinen Eselknecht der mich fuer auch hatte gefurt/ des ich fast fro was/ vn(d) er mein auch/ vnd fiel jhm vmb den hals/ vnnd er mir auch/ als so zween gute freunde einander finden. Also gab er mir einen außbuendigen guten Esel/ vnd furt mich freundtlich/ als er mir denn vor auch hatte gethan/ denn er gar ein milter gu=ter mensch war/ den ich nicht forchte/ ich thet was ich wol=te/ wiewol er schwartz vnd grausamlich w(a)z von angesicht vnd gestalt. (Fabri 1557: fol. 32v)

Im Heiligen Land begegneten die Pilger neben der allgemein einheimischen islamischen Bevölkerung den sie beherrschenden Mameluken, *mamelucken oder verlaugnetten cristen*, wie sie Tucher nennt, zum Islam aus unterschiedlichen Gründen konvertierte Christen (Tucher 2002: 371). Mit ihnen hatten die Pilger vor allem offiziell und organisatorisch zu tun. Eine eigene Ethnie bildeten die Araber oder *arben* (Tucher 2002: 454), Beduinenstämme, die, stets zu Überfällen bereit, Reisen im Land, wie die Fahrt zum Jordan, unsicher machten oder verhinderten (Fabri 1557: fol. 30v; Tucher 2002: 448). Wiewohl vor Ort, werden selten persönliche Begegnungen mit Juden im Heiligen Land angeführt. So erwähnt Fabri einen deutschen Juden, der in Jerusalem einer Gruppe seiner Reisegesellschaft vor ihrem Aufbruch zum Katharinenkloster diente (Fabri 1557: 95r).

Ein besonderes Interesse der Pilger galt den vielen christlichen Denominationen, die in Jerusalem lebten oder als Pilger kamen und unterschiedlichen Ethnien entstammten. Ihnen begegnete man beim Besuch der heiligen Stätten, vor allem der Grabeskirche, die die Pilger drei Mal (je eine Nacht) besuchten. Schon beim Einlass war so „alle Welt" versammelt und wurde

14 Tucher 2002: 443–445 (Festnahme, Jerusalem). Fabri 1557: fol. 32v (3 Angriffe allein von Jaffa an bis Rama).

von den *Heyden* bestaunt (Fabri 1557: 44r). Während der Nacht hallte die Kirche eindrucksvoll wider (oft synchron) von unterschiedlichen liturgischen Formen und Gesängen in verschiedenen Sprachen, die oft unbekannt, als Lärm empfunden werden konnten. Felix Fabri beschreibt dies aus seiner römisch-katholischen (Kleriker-)Perspektive. Dabei erwähnt er Unterschiede und Spannungen mit anderen christlichen Konfessionen, vor allem mit der griechisch-orthodoxen Kirche:

> [. . .] vnd mit vns kamen hinein viel frembder Pilgri/ Christen vonn Orient/ nicht vnser sect/ vnnd viel Kauffleut mitt allerley handthierung.[. . .] Da hatten die frembden Pilgri ein solch geschrey mit singen vnd mit lesen/ nach jhrer weise/ das niemandt kein ruhe mocht haben/ Auch so sungen die selbe nacht durch= auß die anderen Christen vonn den andern secten /viel vnnd wildt ding/ vnd hielten Messen desselben abendts in jhren Choeren/ Jn dem Tempel sindt viel vnnd mancher=ley Christen/ von viel zungen/ vnnd vnderschiedtlichen Glauben/ vnnd getheylten secten/ Vnnd ein jegliche sect hatt jren eigenen Chor in der Kirchen herumb/ da sindt Griechische/ Jacobiten [Kopten]/ Georgiten/ Jndianer [indische Christen]/ Abysiner/ Nubianer/ Armenier vn(d) Roemer oder Lateinische/ vo(n) de=nen sindt wir [. . .] Sie haben auch jre Priester vn(d) Meß=empter/ gar mit wildem gesang/ vnd seltzamer weise/ vnnd haben sonder Artickel inn ihrem glauben/ ein theil mehr/ ein theil minder dann wir/ vnd haben groses jrrungen inn den stuecken des glaubens [. . .] Sie sehen vns auch sawer an/ vnd sind vns nicht huldt/ vnd wir jnen desselben gleichen. Doch vnter den boesen Christen ist vns niemandt feinder/ denn die Griechischen (Fabri 1557: fol 88rf.)

Durch die islamische Herrschaft geregelt, gab es im 15. Jahrhundert, wie die Pilgerberichte vermitteln, Restriktionen für die religiösen Minderheiten, so durften weder Juden noch Christen bei Todesstrafe den Felsendom betreten, außer bei Konversion zum Islam (Fabri 1557: fol. 53v; Tucher 2002: 420).

Dennoch gab es Orte, verbunden mit volkstümlichen Vorstellungen, die manchen monotheistischen Religionen gemeinsam zu sein schienen. Einer dieser Orte ist nach Felix Fabri die Kreuzauffindungskapelle der Grabeskirche, wo der Tradition nach die heilige Königin Helena das Kreuz Christi, den Speer, Nägel vom Kreuz und die Dornenkrone gefunden haben soll: Auf der rechten Seite dieser Höhlenkapelle gibt es eine weitere Höhlung im Fels, entstanden durch die kontinuierliche Entnahme von Felsstücklein durch Muslime und Christen zur Heilung von Fieber.

> Alle tage bricht man stücklein herauß/ die Heyden vnd die Christen/ Wenn das ist der glaube in den selben landen/ wer von denen stücklein von dem Faelsen gebrochen trinckt/ dem moege das Feber nichts thun/ dar=umb so stellen auch die Heiden darnach/ Sie trieben auch ander zeuberey an dem orth. (Fabri 1557: fol. 46v).

In dem Wunsch nach Heilung scheinen sich alle Menschen, unabhängig von einer Religion, eins zu sein.

4. Epilog

Wenn auch in vielen Reiseberichten eher schematische, biblische Schilderungen von Jerusalem und des Heiligen Landes überwiegen, so zeigen sich immer wieder Momente einer erlebten Gegenwart, die andere Religionen und Ethnien einbeziehen und von der besonderen Atmosphäre der Stadt zeugen, die eine gewisse Internationalität ausstrahlt. Dies wird deutlich, wenn bildliche Darstellungen Jerusalems neben den christlich-bedeutsamen Bauten auch zeitgenössische islamische abbilden, etwa Minarette, und jüdisch-historische, wie den Palast des Herodes. Ein Beispiel davon gibt der Pilgerbericht Bernhards von Breydenbach und seine Jerusalem-Illustration von Erhard Reuwich. Eine weitere Besonderheit bietet dieser Pilgerbericht, der zugleich eine Art Enzyklopädie des Orients geben möchte: Bei der Beschreibung der diversen religiösen und ethnischen Gruppen zeigen integrierte Holzschnitte häufig Abbildungen ihrer Tracht und ihres Alphabets, wie etwa von semitischen Muslimen, Juden oder syrischen Christen (Breydenbach 1486: fol. 90r–99v) und unterstützen so die Vorstellungskraft des Lesers. Diese Illustrationen dienen vielleicht jedoch nicht allein dem enzyklopädischen Charakter des Reiseberichts, sondern sie bezeugen auch die Internationalität dieser Stadt und das Nebeneinander und damit auch ein wenn nicht ideales, doch mögliches Miteinander unterschiedlicher Kulturen und Ethnien.

Literaturverzeichnis

Bernhard von Breydenbach, *Die Reise ins Heilige Land*. [Mainz 1486.] Faksimilie. Mit Beitrag v. Andreas Klußmann, Fines Mundi, Saarbrücken [2008].

Brincken, Anna-Dorothee von den, Mappae mundi und Chronographie. Studien zur *imago mundi* des abendländischen Mittelalters (1968), in: A.-D. von den Brincken, *Studien zur Universalkartographie des Mittelalters*, hrsg. v Thomas Szabó, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2008, 17–81.

Brincken, Anne-Dorothee von den, Die Kugelgestalt der Erde in der Kartographie des Mittelalters (1976), in: A.-D. von den Brincken, *Studien zur Universalkartographie des Mittelalters*, hrsg. v. Thomas Szabó, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2008, 186–205.

Die Bibel. Altes und Neues Testament, Einheitsübersetzung. Herder, Freiburg u.a. 2008.

Donner, Herbert, *Pilgerfahrt ins Heilige Land. Die ältesten Berichte christlicher Palästinapilger (4.–7. Jahrhundert),* Kath. Bibelwerk, Stuttgart 1979.

Felix Fabri, [Pilgerbuch] *Eigentlich beschreibung der hin vnnd wider farth zu dem Heyligen Land gen Jerusalem* [. . .], [N.N.], Frankfurt a.M. 1557.

Ganz-Blättler, Ursula, *Andacht und Abenteuer. Berichte europäischer Jerusalem- und Santiago-Pilger (1320–1520)*, Narr, Tübingen 2000.

Hans Tucher, Reise nach Jerusalem, in: Randall Herz, *Die ‚Reise ins Gelobte Land' Hans Tuchers des Älteren (1479–1480). Untersuchungen zur Überlieferung und kritische Edition eines spätmittelalterlichen Reiseberichts*, Reichert, Wiesbaden 2002, 337–638.

Hassauer, Friederike, Volkssprachliche Reiseliteratur. Faszination des Reisens und räumlicher Ordo, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Ursula Link-Heer, Peter-Michael Spangenberg (Hrsg.), *La littérature historiographique des origines à 1500.* Winter, Heidelberg 1986, 259–283.

Huschenbett, Dietrich, Diu vart hin über mer. Die Palästina-Pilgerberichte als neue Prosa-Gattung in der deutschen Literatur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, in: Xenja von Ertzdorff (Hrsg.), *Beschreibung der Welt. Zur Poetik der Reise- und Länderberichte*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta 2000, 119–151.

Jahn, Bernhard, *Raumkonzepte in der Frühen Neuzeit. Zur Konstruktion von Wirklichkeit in Pilgerberichten, Amerikareisebeschreibungen und Prosaerzählungen*, Lang, Frankfurt a. M. u.a. 1993.

Jerusalem. Ein Handbuch und Studienreiseführer zur Heiligen Stadt, hrsg. v. Othmar Keel, Max Küchler, Christoph Uehlinger, Benzinger, Einsiedel u.a.; Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007.

John Mandeville, Sir John Mandevills Reisebeschreibung. In der Übersetzung von Michel Velser nach der Stuttgarter Papierhandschrift Cod. HB V 86, hrsg. v. Eric John Morrall, Akademie, Berlin, 1974.

Müller, Werner, *Die heilige Stadt. Roma quadrata, himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Weltnabel*, Kohlhammer, Stuttgart 1961.

Timm, Frederike, *Der Palästina-Pilgerbericht des Bernhard von Breidenbach und die Holzschnitte Erhard Reuwichs. Die „Peregrinatio in terram sanctam" (1486) als Propagandainstrument im Mantel der gelehrten Pilgerschrift*, Hauswedell, Stuttgart 2006.

Reiseanekdoten als Muster kultureller Interaktionen: Carsten Niebuhrs Begegnungen im südöstlichen Mittelmeerraum

Giulia Frare (Triest)

1. Einleitung

Carsten Niebuhrs dreibändiges Reisetagebuch, das auf der dänischen Expedition nach Jemen zwischen 1761 und 1767 verfasst und dann zwischen 1774 und 1837 zum ersten Mal veröffentlicht wurde, ist nicht nur ein außerordentliches geographisches, wissenschaftliches und ethnographisches Dokument; dank der zahlreichen Anekdoten, die es enthält, wird es auch zum Zeugnis interkultureller Begegnungen und kritischer Beobachtungen, die zu kulturkritischen Überlegungen anregen. Solche Begegnungen handeln von kleineren oder größeren diplomatischen Zwischenfällen oder von alltäglichen Missverständnissen, die dann passieren, wenn Menschen unterschiedlicher kultureller Herkünfte denselben Raum teilen. In diesem Beitrag wird auf einige in Niebuhrs Tagebuch erzählten Episoden eingegangen, die einen Blick auf die Welt der interkulturellen und interreligiösen Kontakten im Nahen Osten sowie eine Überlegung zum Begriff des „Orientalismus“ ermöglichen.

2. Carsten Niebuhr und die dänische Jemen-Expedition

Die Initiative der von dem dänischen König Frederik V. finanzierten Reise stammte von dem Orientalisten Johann David Michaelis aus Göttingen, der von einer Expedition in den Vorderen Orient Hilfe für ein historisch und philologisch kritisches Studium der Bibel erwartete. Arabien, das als Reiseziel der Expedition galt, wurde nämlich als eines der konservativsten Länder der Welt angesehen; deswegen glaubte man, von der lokalen Geographie, der Botanik, der Zoologie, den Sprachen, der Architektur, der Landwirtschaft sowie von den religiösen und volkstümlichen Sitten, zuverlässige Informationen über den alten Staat Israel herleiten zu können. Bereits 1753 entwarf Michaelis ein Expeditionsprojekt, das er dem dänischen Außenminister Johann Ernst von Bernstorff schickte, und formulierte später – in Zusammenarbeit mit einigen der berühmtesten wissenschaftlichen Institutionen Europas, wie etwa der Französischen Akademie der Wissenschaften – eine Liste von bestimmten

Fragen, die die Erkunder im Laufe der Reise beantworten sollten (Michaelis 1762; Stagl 1980: 373).

Das Endziel der Expedition war der heutige Jemen, aber die Reise wurde tatsächlich bis nach Bombay fortgesetzt, und führte durch Ägypten sowie durch Provinzen des Osmanischen Reichs wie Malta, Zypern, die Türkei, Syrien, den Libanon und Palästina.

Es handelte sich um die erste, wichtige Expedition, die Dänemark organisiert hat, und die erste europäische Expedition überhaupt, die Arabien als Reiseziel gehabt hat. Aufgrund ihrer Komplexität und der wissenschaftlichen Kriterien, die sie erfüllen sollte, wurde sie einer Gruppe von Experten anvertraut (unter denen der Philologe Friedrich Christian von Haven und der Botaniker und Zoologe Peter Forsskål – ein ehemaliger Schüler von Carl Linnaeus – waren), die verschiedene Kompetenzen einbringen konnten. Ein solches Projekt trug darüber hinaus dazu bei, ein bestimmtes Orientbild zu vermitteln, das sich von dem bis dahin verbreiteten unterschied: In den Berichten der Erdkundler (vor allem in Niebuhrs Tagebüchern und in Forsskåls Verzeichnissen) werden die besichtigten Orte nicht mit Pathos erzählt, und die Gefühle, die Ängste oder die Träume des Reisenden verwandeln jene Länder nicht in exotisch-zauberhafte Landschaften; es wird vielmehr versucht, das sachlich-nüchtern zu beschreiben, was das europäische Wissen um den Nahen Osten erweitern konnte (Brilli 2009: 263).

Niebuhr stammte aus einer Bauernfamilie und hat als Landvermesser gearbeitet, bevor er seine vorzeitig unterbrochene Schulausbildung mit 22 Jahren wieder aufnehmen konnte und später Mathematik und Astronomie an der Universität zu Göttingen unter der Leitung aufgeklärter Lehrer studieren konnte.[1] Er war ein einfacher und bescheidener junger Mann, der bald das Vertrauen der anderen Expeditionsteilnehmer gewann: Gleich nach der Abfahrt vertrauten sie ihm nämlich die gemeinsame Kasse an (Hansen 1964: 50). Niebuhr zeigte eine außerordentliche Anpassungsfähigkeit, eine authentische Neugier und eine angeborene Neigung zum interkulturellen Dialog: Er passte sich der Mode der besichtigten Länder an, lernte die einheimischen Sprachen, und entdeckte und übernahm gerne lokale Sitten.

Ein Beispiel dafür findet man in einer Passage, in der Niebuhr die Reise von Kahira nach Sues beschreibt. Dabei hat er die Möglichkeit, ein Dromedar zu reiten, während sich seine Reisegefährten für Pferde entscheiden:

1 Zu Carsten Niebuhrs Lehrer zählten der Pädagoge und Mathematiker Johann Georg Büsch, der 1771 die Leitung der Hamburger Handelsakademie übernahm, und der Astronom und Kartograph Tobias Mayer, der eine bahnbrechende Methode für die Vermessung der geographischen Länge auf See mittels von ihm entworfenen Mondtabellen entwickelt hat. Diese Methode war entscheidend für Niebuhrs Vermessung der geographischen Länge auf dem Festland (Baack 2014: 52–54).

> Meine vier Reisegefährten nahmen auf dieser Reise Pferde, ich wählte aus Neugierde einen Dromedar, und befand mich dabey sehr gut [. . .]. Der Dromedar [. . .] hat [. . .] gleichen Schritt mit den Kameelen, anstatt daß die Pferde bald geschwinder, bald langsamer gehen müssen, um bey der Karawane zu bleiben. [. . .] Meine Reisegefährten [. . .] wurden dadurch sehr abgemattet, da ich gemeiniglich des Abends vom Reiten nicht viel mehr ermüdet war, als wenn ich den ganzen Tag beständig auf einem Stuhl hätte sitzen müssen. (Niebuhr 1774: 215).

Niebuhrs Anpassungsfähigkeit half ihm, seinen Auftrag am besten auszuführen und zahlreiche praktische Schwierigkeiten zu überwinden. Es soll nicht als Zufall betrachtet werden, dass er der Einzige der Expedition war, der überlebte.

3. Einige Interaktionsmodelle: Unterjochung, Widerstand, Gastfreundschaft

In allen Ländern, durch die er reiste, bewunderte Niebuhr ein lebhaftes – nicht immer friedliches – Zusammensein von Menschen unterschiedlicher Herkünfte, Religionen und Kulturen. Das ist insbesondere in Jerusalem offensichtlich, wo verschiedene ethnische und religiöse Gruppen den beschränkten Raum einer wahrhaftig multikulturellen Stadt teilten. Niebuhr erwägt dabei das pragmatische Verhalten der Muslime, die den Christen viele Kultstätten in Jerusalem überlassen haben; dafür müssen die Christen einen Tribut zahlen und diese Orte auf eigene Kosten aufrechterhalten. Das trifft auf die Grabeskirche zu, wo es römischen und griechischen Mönchen sowie auch Armeniern erlaubt ist, ihre Gottesdienste zu halten und bestimmte Teile der Basilika unter ihrem direkten Schutz zu haben. Unter diesen Konfessionsgemeinschaften – vor allem zwischen den Franziskanern und den griechischen Mönchen – gäbe es aber oft Streitigkeiten, die die Muslimen zu ihren Gunsten nutzen:

> Diese beide Partheyen gerathen nicht selten über Kleinigkeiten in einen so heiligen Eifer, daß sie sich auf dem Berge Golgotha und in der Kammer des heiligen Grabes derb herum prügeln. Ein solcher Vorfall wird dann gleich von der Wache bey der mohammedanischen Obrigkeit angezeigt, die Kirche wird geöffnet, die Mönche werden zuerst mit den großen Knüppeln der Janitscharen besänftigt, und hernach müssen beide Partheyen eine ansehnliche Geldstrafe erlegen. (Niebuhr 1837: 60).

Das Thema der gegenseitigen Feindlichkeit unter ethnischen oder religiösen Gruppen kehrt in Niebuhrs Bemerkungen mehrmals wieder und erscheint als eine wirksame Strategie, durch die die vorherrschende Gruppe die anderen mühelos unterjocht. Diese Form der interkulturellen Beziehung findet er auch in anderen Provinzen des Osmanischen Reichs, wie zum Beispiel im Libanongebirge, wieder. Die Drusen, die dort wohnen, seien tapfer, zahlenmäßig

stark, und in einem schwierigen gebirgigen Gebiet ansässig, deshalb könnten sie für die Türken, wenn sie geeint wären, eine Bedrohung darstellen; aber die verschiedenen Volksstämme versuchen ständig, die Oberhand übereinander zu gewinnen, und die Paschas bemühen sich, diese Reibungen zu bewahren, um die Stämme unter Kontrolle zu halten (Niebuhr 1837: 82).

Der Mechanismus der Unterjochung kann jedoch von den Dominierten geschickt außer Kraft gesetzt werden, wie das Verhältnis der Armenier zu den türkischen Herrschern lehrt. Das kann Niebuhr in Anatolien feststellen, als er in einer Karawane von Aleppo nach Konya reist und die Reaktionen der Griechen und eines Armeniers auf die Befehle der Türken vergleicht:

> Wollte ein Bediener des Pascha zu Pferde steigen, so eilten griechische Kaufleute, um den Steigbügel zu halten, und wenn keiner von selbst kam, so rief er nur *Dsjaur!* Und gleich war einer da, um den Befehl zu empfangen. Die Bediensteten des Pascha, vielleicht gekaufte Sclaven, ließen sich von den Griechen gar die Stiefel ausziehen, und sahen dabey mit einem Stolz auf sie herab, als wenn jeder Othmanly [. . .] über Königreiche zu befehlen hätte, und die Griechen bezeigten sich so demüthig kriechend, als wenn sie geboren wären, jedem Mohammedaner zu dienen. Die Armener betragen sich mit mehr Würde gegen ihre Tyrannen. Mein Bedienter, von dem auch ein Bedienter des Pascha verlangte, daß er ihm die Stiefel ausziehen sollte, beklagte denselben mit vieler Höflichkeit, daß er dergleichen Arbeiten nicht selbst verrichten könnte, [. . .] und zeigte ihm, ohne seiner zu spotten, wie man es anfangen müsse, um sich die Stiefel selbst auszuziehen. Der Türk [. . .] verlangte keine Dienste mehr von meinem Armener. (Niebuhr 1837: 107).

Durch einen subtilen Akt der Rebellion scheint der Armenier mit intuitiver Deutlichkeit das dialektische Verhältnis zwischen Herrscher und Knecht aufzudecken und zum Stillstand zu bringen, indem er die Abhängigkeit des ersteren von dem letzteren auf eine für den Herrscher peinliche Weise bloßstellt.

Im Guten wie im Schlechten ist die Karawane der Ort der multikulturellen Begegnungen schlechthin, und dieser Reisemodus gefiel Niebuhr am besten. Diese Art und Weise zu Reisen war für einen Europäer zwar nicht bequem, denn der Reisende musste ständig alles mit sich tragen, was er zum Schlafen und zum Kochen brauchte und er war nicht frei, die Abfahrtszeit und den Weg selbst zu wählen; aber dafür hatte er die Möglichkeit, mit Leuten verschiedener Herkünfte und Gesellschaftsklassen zu sprechen, Alltagsbräuche zu entdecken und Informationen über die durchquerten Orte zu sammeln. Man erlebte auch Momente des freundschaftlichen Austausches, die eine positive und fruchtbare kulturelle Interaktion beweisen: In derselben Karawane von Aleppo nach Konya, zum Beispiel, gab es auch einen „Caffewirth", einen Türken, der in sicheren Gegenden nach vorne ritt und dann den vorbeifahrenden Reisenden „ein Schälchen Kaffee [schenkte], wie man in Europa ein Glas Branntwein vor einem Wirthshause trinkt" (Niebuhr 1837: 103).

4. Eine Form des Kulturrelativismus ante litteram

Beim Erleben der nahöstlichen Sitten hatte Niebuhr auch die europäische Situation immer gegenwärtig, was unvermeidbar zu dem Vergleich der neu entdeckten Gewohnheiten mit den europäischen führte. Es gibt im Tagebuch viele Passagen, in denen der Reisende europäische und nahöstliche Kulturaspekte kritisch betrachtet und vergleicht, und in diesen Fällen kommen nicht selten problematische Elemente der europäischen Gewohnheiten zum Vorschein. Als Niebuhr zum Beispiel sieht, wie sich die Türken auf Reisen gegen die Kälte schützen, muss er feststellen, dass die Europäer in dieser Hinsicht noch etwas zu lernen hätten:

> Meine Unterkleider waren von Tuch, und die trug ich in den großen und weiten Beinkleidern; ich hatte einen guten Pelz und darüber einen Reiserock von dickem venetianischem Laken [. . .]. In Europa, wo man mit Strümpfen in engen Stiefeln geht, ist es auf Reisen, besonders zu Pferde, allezeit schwer, die Füße warm zu halten; denn, wenn die Strümpfe einmal naß geworden sind, so wärmen sie nachher nur wenig. Hier windet man um den Fuß ein langes wollenes Tuch, welches man des Morgens am Feuer trocknet und ausbreitet und dies hält die Füße in weiten Stiefeln sehr warm. (Niebuhr 1837: 108–109).

Auch die Eleganz und der Reichtum, mit denen ein Europäer prahlen soll, um in der besseren Gesellschaft verkehren zu dürfen, werden im dritten Band des Tagebuchs thematisiert. Diesbezüglich zitiert Niebuhr die Erzählung des in Zypern angetroffenen englischen Adligen Edward Montague, der von seinem Vater enterbt wurde und sich seinen vorherigen Lebensstil in Europa nicht mehr leisten konnte:

> „[. . .] in meinem Vaterlande als ein Elender zu leben, das gefiel mir nicht; ich wählte also den Orient, wo ich auch mit 500 Pfund unter den Angenehmsten des Landes leben kann, weil man daselbst von mir [. . .] keinen Aufwand verlangt, wie meine ehemaligen Gesellschafter es verlangt haben würden" (Niebuhr 1837: 29).

Niebuhr idealisierte das Leben im Nahen Osten jedoch nicht; er erlebte und erkannte die Gefahren, die Nachteile und die Beschränkungen, die es in den von ihm besichtigten Ländern gab, aber warnte seine Mitbürger und die anderen Europäer davor, die eigene Situation zu idealisieren, denn das wäre ebenso eine Verfälschung der Realität. Er gibt zwar beispielsweise zu, dass man im Nahen Osten oft Straßenzoll zahlen muss, wenn man ungestört die eigene Reise weiterführen will, aber auch in Europa sei es manchmal so, dass man um einen Zoll gebeten wird, und nicht immer freundlich (Niebuhr 1837: 103); oder er schreibt auch, dass zuweilen in einem Khan ein Diebstahl passiert, aber in diesen Fällen werden dann alle im Khan eingesperrt, bis man den Dieb findet, und „[s]elbst in Europa wird man wohl selten eine öffentliche Herberge

antreffen, wo ein Reisender so wenig zu fürchten hat, daß er bestohlen werden wird, als in einem solchen Khan" (Niebuhr 1837: 147).

Niebuhr nimmt die Perspektive des kulturellen Relativismus ein, und dadurch stellt er jede Form des Eurozentrismus ziemlich ausdrücklich infrage. Das wird schon im ersten Band des Tagebuchs offensichtlich, als er die Volkssitten in Ägypten beschreibt und über die Verschiedenheit der arabischen und der europäischen Musik im Allgemeinen nachdenkt. Er schreibt, dass die arabischen Melodien für das europäische Ohr komisch klingen, denn alle Instrumente spielen am Anfang unisono und die Harmonie ist bei weitem einfacher als die der europäischen Tradition; er berichtet aber auch, dass die Einwohner der nahöstlichen Länder die europäische Musik gar nicht anspreche, wie er es für selbstverständlich gehalten hätte (Niebuhr 1774: 176).

Er beschreibt auch die ägyptischen Tänze, die ihm anfänglich nicht gefallen:

> [. . .] ob wir gleich am Anfange kein großes Vergnügen hatten diese Art Schauspiele zu sehen, weil beydes die Instrumental und Vokalmusik sehr schlecht ist, und die Weiber allerhand, für ein ehrbares Auge unanständige Stellungen machten; ob wir gleich sie alle häßlich fanden, weil ihre gelb gefärbten Hände und bluthrothe Nägel, die schwarzen oder blauen Zierathen im Gesicht, auf den Armen und der Brust, die großen Ringe um die Füße, in den Ohren und in der Nase, die viele Pommade in ihren Haaren, die man weit riechen konnte u.s.w. gar nicht nach unserem Geschmack waren, und fast keine einzige unter ihnen eine angenehme Stimme hatte, so glaubten wir doch endlich, weil wir nichts bessers hörten oder sahen, daß die eine oder die andere sehr hübsch sänge, ja, daß sie so gar schön wäre, und zuletzt hörten und sahen wir sie eben so gerne wie in Europa die besten Sänger und Tänzerinnen (Niebuhr 1774: 183–184).

Der Schreibende scheint hier mit Bezug auf eine eigene Erfahrung einen allgemeinen Grundsatz der Kulturanthropologie vorwegzunehmen: Der persönliche Geschmack sei kulturell bedingt (Kroeber 1948: 286) und könne sich ändern, indem man sich an andere kulturelle Muster gewöhnt.[2] Im Übrigen – schreibt Niebuhr – finden auch Araber, Ägypter und Türken die europäischen Tänze und Feiern gar komisch und unanständig, wenn sie zum Beispiel sehen, dass Frauen mit Männern tanzen, oder sich zum Karneval jede Freiheit gönnen:

> Ein aus Europa zurück kommender Türk ward nach den Merkwürdigkeiten gefragt, die er in der Christenheit gesehen hätte. Zu Venedig antwortete er, wird der größte Teil Einwohner in einer gewissen Jahreszeit närrisch, sie laufen verkleidet auf den Gassen herum, und diese Raserey wird endlich so groß, daß die

2 Diese These dient insbesondere als Grundlage der „Kultur und Persönlichkeits"-Schule (vgl. Benedict 2005: 13–14).

> Geistlichkeit sie hemmen muß. Hierunter sind große Beschwörer. Diese lassen die Leute an einem gewissen Tage (am Aschermittwochen) in die Kirche kommen, und so bald sie ihnen nur ein wenig Asche auf die Köpfe gestreut haben, so werden alle Einwohner wieder vernünftig, und jeder treibt seine Handthierung wie zuvor. (Niebuhr 1774: 185).

5. Schlussbemerkungen

Die angeführten Beispiele aus Niebuhrs Reisetagebüchern haben es ermöglicht, einige zentrale Aspekte der interkulturellen Interaktion zu bedenken, wie etwa die Strategie der Unterjochung der Minderheiten durch deren gegenseitige Anfeindung, das Benehmen dieser Minderheiten der dominierenden Gruppe gegenüber und die Entdeckung des persönlichen Geschmacks als kulturell bedingt, was durch den Vergleich mit anderen kulturellen Mustern zur Relativierung der eigenen Kultur führt. Trotz der Kritik am Eurozentrismus, die aus einem solchen Ansatz hervorzugehen scheint, verfällt Niebuhr in keinen naiven Exotismus:[3] Seine direkte Erfahrung in den Mittelmeerländern, die teilweise lebensgefährlich oder gar tragisch war – man denke an den Tod seiner Reisegefährten, aber auch an die Raubüberfälle und daran, dass er selbst an Malaria erkrankt ist – halten ihn davon ab, jene Länder zu idealisieren.

In seiner Studie zum Orientalismus bezeichnet Edward Said den Orient als das „Andere", auf das der Europäer auf fast hegemonische Weise die eigenen Erwartungen projiziert und über deren Gegensatz er sich selbst gleichzeitig definiert (Said 2003: 7). Niebuhr scheint nicht in diese Falle zu tappen: Er will nicht sein Bild des Orients – in diesem Fall des südöstlichen Mittelmeerraums – durch eigene Vorurteile oder Wünsche beeinflussen, sondern lässt sich von dem „Anderen" beeinflussen; er distanziert sich von seinem ursprünglichen Betrachtungswinkel und lässt sich von dieser neuen kulturellen Welt sowohl äußerlich als auch innerlich verändern. Sein unbefangener Blick, seine Neugier und seine Ironie haben somit einen wesentlichen Beitrag sowohl zur Kenntnis des Nahen Osten als auch zu den Bereichen der Kulturkritik und des interkulturellen Dialogs geleistet.

3 Zum Exotismus als eine dem Nationalismus entgegengesetzte Tendenz, die zwar auf eine Differenzierung zwischen der eigenen kulturellen Tradition und der eines fremden Volks aufbaut, aber auf eine kulturelle Selbstkritik zielt, vgl. Todorov (1989: 355).

Literaturverzeichnis

Baack, Lawrence J., *Undying Curiosity. Carsten Niebuhr and The Royal Danish Expedition to Arabia (1761–1767)*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2014.

Benedict, Ruth, *Patterns of Culture*, Mariner Books, Boston/New York 2005.

Brilli, Attilio, *Viaggio in Oriente, Il Mulino*, Bologna 2009.

Michaelis, Johann David, *Fragen an eine Gesellschaft gelehrter Männer, die auf Befehl ihrer Majestät des Königs von Dänemark nach Arabien reisen*, Johann Gottlieb Garbe, Frankfurt a. M. 1762.

Hansen, Thorkild, *Arabia Felix. The Danish Expedition of 1761–1767*, Collins, London 1964.

Kroeber, Alfred L., *Anthropology. Race, Language, Culture, Psychology, Prehistory*, Harcourt, Brace and Company, New York 1948.

Niebuhr, Carsten, *Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern*, Erster- (Zweyter) Band, Nicolaus Möller, Kopenhagen 1774–1778.

Niebuhr, Carsten, *Reisen durch Syrien und Palästina*, Bd. 3, hrsg. von Johann Nikolai Gloyer, und Justus Ohlshausen, Pertes, Hamburg 1837.

Robel, Gert, Reisen und Kulturbeziehungen im Zeitalter der Aufklärung, in: Boris Il′ich Krasnobaev, Gert Robel und Herbert Zeman (Hrsg.), *Reisen und Reisebeschreibungen im 18. und 19. Jahrhunderts als Quellen der Kulturbeziehungsforschung*, Verlag Ulrich Camen, Berlin 1980, 9–38.

Said, Edward W., *Orientalism*, Penguin, London 2003.

Stagl, Justin, Der wohl unterwiesene Passagier. Reisekunst und Gesellschaftsbeschreibung vom 16. bis zum 18. Jahrhunderts, in: Boris Il′ich Krasnobaev, Gert Robel und Herbert Zeman (Hrsg.), *Reisen und Reisebeschreibungen im 18. und 19. Jahrhunderts als Quellen der Kulturbeziehungsforschung*, Verlag Ulrich Camen, Berlin 1980, 353–384.

Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Éditions du Seuil, Paris 1989.

Transitorische mediterrane Zugehörigkeiten.
Die euro-afrikanische Odyssee des Leo Africanus

Aleya Khattab (Kairo)

„Ich war ein Fremdling und ihr habt mich beherbergt."
(Matthäus Evangelium 25,35)

1. Einleitung und Fragestellung

Die historischen und politischen Umwälzungen der Umbruchszeit der frühen Renaissance bilden die Kulisse der Lebens- und Familiengeschichte der historischen Figur von Hassan al-Wazzan (1486/1488–1535?), der in Granada geboren und nach seiner Taufe in Rom Johannes Leo Africanus genannt wurde.

Seine vielfältigen Zugehörigkeiten lassen sich in mehrfacher Hinsicht in transitorischen Räumen verorten. Er war Vertriebener, Flüchtling, Reisender, Entführter, Gefangener, Gelehrter, Schriftsteller und schließlich Heimkehrer. Die Informationen zu seiner Biographie sind in seinen Werken zu erschließen, vor allem in seinem berühmten Werk *Cosmographia et Geographia de Affrica*.

Im vorliegenden Beitrag wird der Versuch unternommen, die traditionelle Konzeption von Zugehörigkeiten, die auf Herkunft, Religion und territoriale Orientierung eingeschränkt sind, zu hinterfragen. Welche kulturellen, sprachlichen, sozialen und ethnischen Zuschreibungen und welche Werte, Erinnerungen, Traditionen und Rituale konfigurieren die Zugehörigkeit von al-Wazzan?

2. Hassan al-Wazzans Leben diesseits und jenseits des Mittelmeeres

Die Biographie von al-Wazzan spiegelt nicht nur die Lebensgeschichte eines einzelnen Individuums, sondern vielmehr die ganze Epoche der Renaissance

wider, in der gewaltige politische und theologische Veränderungen sowohl in Europa als auch in der arabisch–islamischen Welt stattgefunden haben.

Al-Wazzan wurde wahrscheinlich zwischen 1486 und 1488 als Sohn einer begüterten muslimischen Familie in Granada geboren. Als die katholische Reconquista 1492 das Leben der Muslime bedrohte, mussten seine Eltern mit ihm nach Marokko flüchten, wo der Knabe in Fès aufwuchs, an der al-Qarawiyin-Moscheeschule und an der Hochschule Madrasa Abu-Enania studierte und eine fundierte Bildung genoss, so dass er zum „faqih, zum Rechtsgelehrten wurde (Davis 2008: 24). In seinen jungen Jahren begleitete er seinen Onkel auf dessen diplomatische Reisen in verschiedene muslimische Länder Nordafrikas. Später wurde er selber Gesandter des Sultans von Fès und Botschafter beim „Großen Türken, Selim I. in Istanbul. Während seiner Tätigkeit lernte er viele Länder und Kulturen kennen.

Auf seiner Heimreise von Istanbul nach Fès im Jahre 1518 wurde er von spanischen Mittelmeerpiraten gefangengenommen. Die Entführer brachten ihn zu Papst Leo X. nach Rom (Davis 2008: 58 f.). Al-Wazzan wurde in der vatikanischen Engelsburg gefangen gehalten. Doch der Edelhäftling war ein privilegierter Gefangener, da ihm der Zugang in die Vatikanbibliothek gestattet und die Ausleihe von Schriften erlaubt wurde. Er musste am vatikanischen Hof als politischer Informant und Experte in Sachen Islam dienen und wurde somit zum Vertrauten und gefragten Gesprächspartner des Papstes. Ebenso musste er hohen Adligen als Übersetzer aus dem Arabischen, als Arabischlehrer, Kopist und Schriftsteller dienen (Davis 2008: 83). Er lernte Italienisch und Latein und wurde im katholischen Glauben unterwiesen. Zwei Jahre nach seiner Ankunft in Italien, am 6. Januar 1520 zum Dreikönigstag, wurde al-Wazzan in der Peterskirche in Anwesenheit von hochrangigen Kirchenführern vom Papst persönlich getauft (Davis 2008: 65 f.). Ähnlich wie seine Gefangennahme brachte seine Taufe eine radikal-neue Wende in seinem Leben mit sich. Aus dem Sklaven und Diener wurde ein freier Mensch. Dem freigewordenen Konvertiten wurde sein arabisch-muslimischer Namen genommen und ihm eine neue Zugehörigkeit zugeschrieben. Von nun an sollte er nach dem päpstlichen Namen Johannes Leo benannt werden. Und als besondere Zugehörigkeit verlieh ihm der Papst zudem den Namen seines Fürstengeschlechts *de Medici*. Nach dem „Sacco di Roma“ 1527, der Plünderung Roms, fehlen schriftliche Zeugnisse über Johannes Leo. Den Angaben der Historiker zufolge könnte er nach der Zerstörung der Stadt wie andere italienische Intellektuelle aus Rom geflohen und in Afrika untergetaucht sein (Mukherjee 2006: 43).

3. Der Mann mit den vielen Namen und den vielen Zugehörigkeiten

Die Zugehörigkeit der historischen Figur al-Wazzan wurde geprägt von Vertreibung, Flucht und Exil. Sie steht nicht ausschließlich im Schnittpunkt von Ethnizität, Religion und Nation, vielmehr wurde sie durch lokale, politische, soziokulturelle, sprachliche und kulturelle Heterogenität geformt. Obwohl die Vielzahl und die Varianten der Benennungen der authentischen Figur Verwirrung bewirken, deuten sie doch auf seine dynamischen Zugehörigkeiten hin: Hassan ibn Muhammed al-Wazzan al- Fasi, al-Zayyati, Giovanni, Juan Leon, Jean Leon, Johannes Leo Africanus, Yuhanna al-Asad al-Gharnati und der Berber.

In seinem Roman *Leo Africanus. Der Geograph des Papstes* lässt der libanesische Schriftsteller Amin Maalouf Al-Wazzan folgendes sagen:

> Ich Hassan, Sohn von Mohammed, dem Waagemeister, ich, Johann Leo von Medici, beschnitten von der Hand eines Barbiers und getauft von der Hand des Papstes, werde heute Africanus genannt, doch komme ich nicht aus Afrika, noch aus Europa oder Arabien. Man nennt mich auch den Granader, den Fassi, den Zayyati, doch bin ich aus keinem Land, aus keiner Stadt, von keinem Stamm. Ich bin ein Sohn der Strasse, meine Heimat ist die Karawane, und mein Leben ist eine Reise voller Überraschungen. (Maalouf 1988: 7).

Al-Wazzan wurde durch die Taufe und die christliche Namensgebung ein neuer verbaler Zugriffsindex zuerkannt, der ihn vor eine Herausforderung stellte. Er musste sich in seiner neuen katholischen Zugehörigkeitswelt nicht nur als Ebenbürtiger behaupten, sondern in dieser Gruppenklassifizierung der Humanisten und der Gelehrten Gehör und gebührende Anerkennung verschaffen. „Die Humanisten machten Gebrauch von seinen Kenntnissen der arabischen Literatur und bald konnte er geradezu selbst als Humanist gelten.“(Mukherjee 2006: 29 f.) Denn er versuchte, sich nicht nur dieser ihm zugeschriebenen Zugehörigkeit anzugliedern, sondern bemühte sich, eine eigene, autonome Zugehörigkeit zu konstituieren. Dafür setzte er seine zuvor erworbene Bildung und Mehrsprachigkeit, seine politischen Erfahrungen, seine menschlichen und transkulturellen Interaktionen, aber auch seine traumatischen Erlebnisse ein.

Die dokumentierten handschriftlichen Unterschriften von al-Wazzan in der Bibliothek des Vatikans vor und nach der Taufe sind aufschlussreich und verraten viel über den Wandel in seiner neuen Situation. Neun Monate vor seiner Taufe im Jahre 1519 signiert al-Wazzan in der Bibliothek des Vatikans seinen Namen auf Arabisch (Davis 2008: 18). Er nennt seinen Vornamen, den seines Vaters und Großvaters und unterstreicht durch die Bezeichnung des Berufs des Vaters den gesellschaftlichen Rang seiner Familie. Ebenso dokumentiert er seine marokkanische Zugehörigkeit durch die Erwähnung der

Stadt Fès, in der er aufgewachsen war. Damit verweist der Exilant auf seine Zugehörigkeit, die er hinter sich lassen musste.

Nach der Taufe unterschreibt der Bibliotheksbenutzer Leo Africanus zwar auf Arabisch, doch er variiert seine Signatur wie folgt: „Der schwache Diener Gottes, Yuhanna al-Asad, ehemals bekannt unter dem Namen al-Hasan bin Muhammad al-Wazzan al-Fasi, las dieses Buch. Möge ihm Gott wohlgesinnt sein" (Davis 2008: 83). Al-Wazzan übersetzte seinen christlichen Namen und transkribierte ihn in lateinische Buchstaben. Denn Yuhanna ist das arabische Äquivalent für Johannes und al-Asad ist die Übersetzung von Löwe, also Leo. Damit hat er seinen Namen arabisiert. Die Signatur ist ein Versuch einer Symbiose seiner pluralen Zugehörigkeiten. Er widersetze sich nicht gegen die ihm zugewiesene christliche Zugehörigkeit, sondern versuchte, sich neu zu definieren. Auffällig ist der Zusatz, den er seiner Unterschrift beifügt, nämlich die Fürbitte an Gott, die den inneren Konflikt der konvertierten Muslimen offenbart.

Später verfasste schriftstellerische Leistungen signiert al-Wazzan mit seinem italienischen Namen Leo Africanus. Seine Namen sind ein Spiegel dessen, wer er gewesen war und wer er ist, was er war und was er ist und woran er glaubt. Aber sie sind auch eine Referenz an seine territorialen, kulturell-geistigen und sprachlichen Zugehörigkeiten und an die Lebensumstände und Rahmenbedingungen seines Lebens.

4. Der Amphibienvogel oder die Metamorphose – Eine Fabel

Der erste Teil von Leos Werk *Cosmographia et Geographia de Affrica* endet mit einer kritischen Darstellung der Tugenden aber auch der Laster der Afrikaner. Zu den Schwächen zählt der Verfasser typische Barbarentopoi und europäische Vorurteile, die aus der antiken Literatur bekannt sind, wie zum Beispiel Rückständigkeit und Unzivilisiertheit. Doch al-Wazzan müsste sich selbst schämen, wenn er die hässlichen Eigenschaften seiner afrikanischen Landsleute der italienischen Leserschaft offenlegt. Deshalb problematisiert er die Frage, ob man ihn als einen unvoreingenommenen Beobachter ansehen wird und er glaubwürdig sein sollte, oder ob er aus Loyalität zu seiner afrikanischen Herkunftskultur die Wahrheit verschweigen sollte. Er schreibt:

> Ich gestehe, dass es mir peinlich ist, die Laster der Afrikaner bloßzustellen, denn Afrika war meine Amme, die mich gestillt und aufgezogen hat, und ich habe den längsten und schönsten Teil meines Lebens dort verbracht. Allein meine Verantwortung als Historiker, verpflichtet mich, die reine Wahrheit ohne Vorbehalt zu schreiben. (al-Wazzan 1983: 89. Aus dem Arabischen übersetzt von der Verfasserin).

Zur Veranschaulichung des Problems erzählt al-Wazzan eine interessante Fabel, die Aufschluss gibt über sein spannungsgeladenes Zugehörigkeitsdilemma zwischen der europäischen und der afrikanischen Lebenswelt. Er berichtet von jener Zeit, als die Vögel sprechen konnten. Da war ein kleiner netter Vogel, der sowohl an Land als auch unter Wasser leben konnte. Dieser lebte mit den Vögeln zusammen, bis der König von ihm Steuer einforderte. Da flog er zu den Fischen und bat um Zuflucht. Sie hießen ihn willkommen und so lebte er im Reich der Fische, bis der König der Fische ebenfalls Steuern erheben wollte. Unverzüglich flog der Vogel ans Land zu den Vögeln zurück. So machte er es immer wieder und entrichtete niemals Steuern. Der „Vogelschelm" wechselte also ständig seine Lebensräume und passte sich taktisch den Umständen entsprechend an. Leo zieht aus dieser Vogelfabel den Schluss, dass der Mensch sich, wo immer er seinen Vorteil erkennt, so gut wie er kann, diesen ausnutzen sollte.

Der Verfasser schreibt:

> Ich werde es machen wie der Vogel [. . .]. Wenn die Afrikaner geschmäht werden, wird [der Verfasser] klar und deutlich zu verstehen geben, dass er nicht in Afrika, sondern in Granada geboren wurde. Und wenn die Leute aus Granada gegen ihn aufgebracht sind, wird er darauf hinweisen, dass er nicht in Granada aufgewachsen sei (Davis 2008: 136).

Dieses Bekenntnis des Verfassers weist auf sein taktisch-strategisches Verhalten, das sich an keine feste kulturelle Position binden will, hin. Es ist ein Oszillieren zwischen den unterschiedlichen Kulturen. Aber „könnte man etwa in den Metaphern Vogel und Fisch mehr finden? Die Welt, aus der Hassan kam, ist vom Islam geprägt, ob in Granada oder Fès. Die Welt, in der er sich wiederfand, Rom und das Christentum, waren ihm so fremd wie dem Vogel der Ozean. Das Gleichnis könnte auch als Bekenntnis zum islamischen Ursprung und als Ausdruck der Sehnsucht nach baldiger Rückkehr zur angestammten Religion gewertet werden" (Rauchenberger 1999: 82). Al-Wazzan erkannte, dass er nur durch die Konvertierung zum Christentum seine Freiheit und damit seine Menschenwürde hätte erlangen können. Leo stand vor der Wahl, entweder für immer ein unfreier muslimischer Gefangener zu bleiben, oder ein katholischer Konvertit zu werden. Er musste deshalb seine Freiheit gegen seinen islamischen Glauben erkaufen. Die Zwangstaufe von al-Wazzan war sein schmerzliches Schicksal.

5. Zugehörigkeit, Sprache und Mehrsprachigkeit

Zugehörigkeit ist meiner Überzeugung nach keine statisch angeborene, determinierte Konstante, sondern eine kulturelle, soziale und sprachlich erworbene und hervorgebrachte Konstruktion. Menschen nehmen sich als Zugehörige verschiedener sozialer Gruppen wahr. Sprache ist das wichtigste Instrument zur Hervorbringung der Zugehörigkeit, denn sie erfolgt im kommunikativen Prozess.

Der gebürtige Granader lebte und verkehrte in Andalusien und in Afrika bis zu seiner Gefangennahme 1518 (Davis 2008: 58), d.h. ca. bis zu seinem dreißigsten Lebensjahr in Gesellschaftsschichten einer arabisch-muslimisch geprägten Welt. Auch seine Reisen führten ihn in arabisch-islamische Länder und in die islamische Türkei. Somit wurde seine Zugehörigkeit durch diese räumlichen, kulturellen und sprachlichen Gegebenheiten geprägt. Gleichwohl brachten später sein Leben am päpstlichen Hof in Rom und seine Reisen durch Italien einen Einschnitt in Bezug auf seine Zugehörigkeit. In der Kommunikation mit den Menschen im römisch-katholischen Ambiente der Renaissancezeit versuchte al-Wazzan, das Spektrum seiner Zugehörigkeit zu erweitern. Doch der arabische Exilant musste bestimmte gesellschaftliche Bedingungen und Machtvorgaben, denen er unterstellt war, erfüllen, um dieser Gesellschaft anzugehören. Er musste sich eine neue Zuordnung zur neuen italienischen Lebenswelt erkämpfen und erkennen, dass die Grenzen seiner Erfahrungswelt mit den Grenzen seiner Sprache aufhörten. Deshalb tauchte er in die Vielfalt der italienischen, sprachlichen, kulturellen und sozialen Lebensformen ein. Sein Ehrgeiz, seine Bildung, seine Neugier und sein Multilingualismus halfen ihm, sich dieser schwierigen Herausforderung zu stellen. Die sprachlich-literarischen Leistungen, in der im erwachsenen Alter erlernten italienischen Sprache von al-Wazzan dienten dem andalusischen Gelehrten zur Bildung einer neu entwickelten Zugehörigkeit.

Sein geistiges, intellektuelles Sprachinstrumentarium machte ihm Hoffnung auf die Aufnahme in die päpstliche Gesellschaft. Sie war Bedingung für seine Anerkennung. Dem freigewordenen Afrikaner ging es ums Überleben, aber auch um die Realisierung seiner Individualität durch seine schriftstellerischen Leistungen. Auf Wegen der Bildung und der Wissenschaft, mitten im herausfordernden akademischen Umfeld in Italien, befleißigte er sich, seine Zugehörigkeit neu zu definieren. Er versuchte, die Grenzziehung zwischen dem afrikanischen Gelehrten und der sozialen Sphäre des italienischen Lebens durch seine Kompetenz aufzuheben. Seinen arabischen Titel „faqih“, Rechtsgelehrter, konnte Leo am päpstlichen Hofe in neuer Weise betonen.

6. Zum Werk von al-Wazzan – Multilingualität und Multidimensionalität

Als al-Wazzan in Italien ankam, war er des Arabischen, Spanischen (Kastilianischen), Portugiesischen und Hebräischen kundig. In Rom lernte er zudem auch Italienisch und Latein. In den Bibliotheken in Rom, Bologna und Viterbo erschloss er sich neue Wissenschaften. Er pflegte wissenschaftliche Beziehungen innerhalb der italienischen Gemeinschaft und verkehrte auch außerhalb dieser mit maronitischen Christen und jüdischen Gelehrten.

1521 transkribierte Leo eine arabische Übersetzung der Paulusbriefe, deren Handschrift aus der Vatikanischen Bibliothek und deren Vorlage aus der Zeit des Kreuzzugs stammte (Rauchenberger 1999: 117 f.).

1524 erstellte er ein dreisprachiges arabisch-hebräisch-lateinisches Wörterbuch auf 118 beidseitig beschriebenen Blättern mit 2.500 Substantiven in alphabetischer Reihenfolge (Rauchenberger 1999: 119 f.).

1525 beteiligte sich al-Wazzan an der Verbesserung einer Übersetzung des Korans ins Lateinische (Davis 2008: 141 ff.).

Im Jahre 1527 stellte Leo eine Sammlung von 26 Namen berühmter arabischer Gelehrten, darunter Nestorianer und Juden, in einem biographischen Handbuch auf Latein zusammen (Rauchenberger 1999: 121 f.).

Das Lebenswerk von Yuhanna al-Asad ist das *Libro de la Cosmographia et Geographia de Affrica,* das er seiner Signatur zufolge am 10. März 1526 abgeschlossen hatte. Das Manuskript besteht aus 939 Seiten in italienischer Sprache und befindet sich heute in der Biblioteca Nazionale Centrale in Rom. Das Werk ist in neun Teile gegliedert (Rauchenberger 1999: 126 ff.). Es bietet enzyklopädisches Wissen über den in Europa damals sogenannten „schwarzen Kontinent". Al-Wazzan befasste sich u.a. mit Geographie, Klima, Sitten und Gebräuchen, Ethnien, Geschichte, Dichtkunst, Wirtschaft, Kultur, Flora, Fauna und Mineralien. Seine Referenz bei seinen Ausführungen entnahm er arabischen Quellen, die er namentlich benennt. Al-Wazzan bekannte sich stolz und nostalgisch zu den arabischen Historikern und Gelehrten, die er wiederholt als Zugehöriger mit dem Possessivpronomen „unsere Historiker" bezeichnete. Wenn er aber von Italien berichtete, schreibt er „hier bei uns".

Seit der Antike galt Afrika als ein phantasievolles „Kuriositätenkabinett", das angeblich von ungeheuren und monströsen Fabelwesen bewohnt war. Der Konvertit Yuhanna al-Asad bot dagegen eine Beschreibung der afrikanischen Lebenswelt, die auf seinen unmittelbaren Erlebnissen und Erfahrungen basierte und die er während seiner langen Lebensreise sammelte. Er entwarf lebendige Portraits seiner afrikanischen Landsleute aus einem vertrauten Blick außerhalb dieser Welt. Diese Distanz befähigte ihn zu einem gereiften Urteil über seine Herkunftswelt. Johannes Leo Africanus präsentierte dem europäischen Leser eine fremde Welt. Der Verfasser der *Cosmographia* zielte

darauf ab, durch seine Doppelperpektive als Euro-Afrikaner eine differenzierte Perspektive auszuhandeln.

Al-Wazzans Werk *Die Beschreibung Afrikas* belegt seine Auffassung von Selbstkritik und Dialogführung zwischen seinen beiden unterschiedlichen Zugehörigkeitswelten. Auffällig ist seine wiederholte Aussage, dass er eines Tages nach Afrika zurückkehren werde. Besonders aufschlussreich ist seine Ankündigung, er würde gerne ein Buch über Asien und Europa schreiben: „Wenn er der-einst mit der Hilfe Gottes heil und gesund von seiner Reise in Europa zurückgekehrt sein wird" (Davis 2008: 114). Mit dieser Äußerung wird seine Sehnsucht nach seiner ursprünglichen Heimat und nach seiner arabisch-islamischen Zugehörigkeit zum Ausdruck gebracht.

Literaturverzeichnis

Al-Wazzan, Hassan Bin Muhammad al-Fasi, *Wasf Ifrikya. (Arabisch)= Die Beschreibung Afrikas*. Aus dem Französischen v. Muhammad Heggi u. Muhammad al-Akhdar, Verlag Dar al-Arab al-Islamiya, Beirut 1983.

Davis, Natalie Zemon, *Leo Africanus. Ein Reisender zwischen Orient und Okzident*. Aus dem Amerikanischen v. Gennaro Ghirardelli, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2008.

Maalouf, Amin, *Leo Africanus.* Aus dem Französischen v. Bettina Klinger u. Nicola Volland, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1988.

Mukherjee, Rila, Leo Africanus (1486/1488–1535?). Ein Andalusischer Exilant in Afrika und Europa der Renaissance, in: Bernd Hausberger (Hrsg.), *Globale Lebensläufe. Menschen als Akteure im weltgeschichtlichen Geschehen,* Mandelbaum Verlag, Wien 2006, 28–45.

Rauchenberger, Dietrich, *Johannes Leo der Afrikaner. Seine Beschreibung des Raumes zwischen Nil und Niger nach dem Urtext,* Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1999.

Das Bild von Fès in Titus Burckhardts Werk *Fès, Stadt des Islam* und Hugo von Hofmannsthals Reisebericht *Fèz, Reise im nördlichen Afrika*

Mohammed Laasri (Fès)

1. Einführung

Burckhardts Buch *Fès: Stadt des Islams* ist das Ergebnis der zweiten Marokkoreise, die der Autor im Jahre 1956 unternahm. Seine erste Reise nach Fès war im Jahre 1933. Er wollte sein Arabisch verbessern und bestand darauf, den Sufismus anstatt aus Büchern bei lebenden Meistern zu erlernen: Hadš̆ Muhammed Bus̆ara und Moulay' Ali-d-derqawi, einem der höchststehenden Gelehrten an der theologishen Karaouine-Universität von Fès und Erbfolger des sufischen Deŗqawa. In den siebziger Jahren kam Titus Burckhardt als Gesandter der UNESCO nach Fès zurück, um es vor der Zerstörung zu bewahren.

In seinem Buch *Fès, Stadt des Islam* hat er sein Wissen über das Land, die Menschen, die innere Ordnung der Stadt und die Architektur dargestellt und mit selbstübersetzten Passagen aus der klassischen arabischen Literatur untermauert sowie die Texte mit eigenen Photographien und Zeichnungen ergänzt. In der Einführung in die Geschichte der Stadt Fès hat er den Bogen von den Gründungszeiten der Stadt bis zu Gegenwart gespannt. Er geht auf die Geschichte Marokkos seit der Islamisierung bis zur Gegenwart ein.

Hofmannsthals Reisebericht *Fèz*[1] ist ein Ergebnis seiner ersten Reise nach Marokko. Den Dichter begleitet sein Leben lang der Traum, Marokko zu besuchen, um den wahren Orient[2] zu spüren[3]. Auf die Einladung von *Zifferer* zu einer Marokkoreise hat Hofmannsthal sehr positiv reagiert: „Das ist in der Tat eine phantastische Chance [. . .], mein Traum war immer Marokko [. . .]

1 Der Name der Stadt „Fès“ wurde in vielen Reiseführern mit „z“ geschrieben. Hofmannsthal auch schreibt den Namen der Stadt mit „z“.

2 Hofmannsthals Orientbegriff umfasst ein großes Gebiet, das sich vom fernöstlichen Japan bis nach Marokko erstreckt (vgl. Holdenried 2014: 87–103).

3 In der *Unbestechliche* (1858–1923) drückt die Baronin in der Schlussszene den eigenen Wunsch des Dichters aus: „Ich bin es satt, unter diesem ewigen Regenhimmel Neuralgien zu haben. Ich will noch einmal unter dieser goldenen Luft in einem hellen Kleid auf eine Hotelterrasse sitzen und Minaretts vor mir sehen. (Hofmannsthal 1979: 515)

erst seit kurzem zugänglich, noch wahrer Orient, wahre maurische Feudalwelt wie Granada im XIII. Jahrhundert!– Aber ich hielt dies immer für unrealisierbar“ (Hofmannsthal 1983: 166). Die Reise hat er im Jahre 1925 mit Familie Zifferer unternommen. Hofmannsthals Reise nach Marokko war sein erster und letzter Kontakt mit dem Orient. Der Reisebericht *Fèz* wurde am 12. April 1925 im *Berliner Tageblatt* publiziert.

2. Das Bild von Fès bei Titus Burckhardt

Burckhardts Seele hängt an der Stadt Fès: „ die Stadt kam auf mich zu, und zugleich taucht sie aus meiner eigenen Seele herauf [. . .] denn Fès war mir vertraut gewesen, bekannt und doch voll unerschöpfter Geheimnisse“ (Burckhardt 2015: 14–15).

Er ist sehr begeistert von der Stimmung der Stadt und dem breiten Spektrum zahlreicher orientalischer Motive. Die Stadt sieht er als eine starke mittelalterliche Stadt, die das Neue anerkannte und in sich integrierte und sich im Inneren treu bleibt. Sie bewahre seiner Auffassung nach ihr islamisches Gepräge dank der Religiosität ihrer Männer,

> [. . .] die ihre Tugend in einer ungebrochenen, von geistigster Überlieferung geprägten Welt verlebt hatten. Für viele von ihnen war der Geist, der einst die Moschee von Cordoba und die Alhambra von Granada geschaffen hatte, noch näher und wirklicher als all das Neue, das die europäische Herrschaft mit sich brachte. (Burckhardt 2015: 15).

Burckhardts Werk zeigt sein sehr gutes Niveau im Hocharabischen und umfangreiches Wissen über die Geschichte der Stadt Fès und des Landes Marokko, die Gesellschaft, die Leute und Rassenunterschiede sowie Leistungen berühmter Wissenschaftler wie Ibn Ruschd, Ibn Khaldun u.a. und Mystiker wie Ibn Arabi, aš-šādili, al-Haṛṛāq, al-’Alawi, at-tiğāni usw.

Der Autor verteidigt die klassische Rollenverteilung in der marokkanischen Familie in Fès und findet für sie die passenden Argumente.

> [. . .] Außer ihrer Begegnung in der Ehe ist die Welt des Mannes von der Welt der Frau getrennt. Der Mann vermeidet es, seine Frau in seine berufliche Tätigkeit einzubeziehen [. . .] ja es gilt als goldene Regel, dass der Mann während seiner Arbeit an seine Frau nicht denke, um dafür alle Gedanken an berufliche Dinge beiseite zu legen (Burckhardt 2015: 132–133).

Er versucht die typische westliche Meinung über die Stellung der Frau in der islamischen Gesellschaft zu revidieren, indem er ihre besondere Bedeutung

in der Familie als respektvolle Mutter betont. Burckhardt behauptet, das Glück der Frau bestehe in der Familie. Die einsame Lebensführung widerspreche seiner Auffassung nach den Koranempfehlungen sowie den christlichen Lehren. Eine Abweichung davon kann zu ihrem Unheil führen (ebd.). Seine Meinung würde bei konservativen Familien in den islamisch geprägten Gesellschaften gut ankommen, aber bei liberalen und emanzipierten Frauen sowohl in Marokko als auch in Europa auf großen Widerstand und Kritik stoßen.

Trotz seiner Begeisterung von der klassischen Rollenverteilung in der Familie kritisiert er das weibliche und kindische Verhalten mancher marokkanischer Frauen.

Burckhardt sieht die Schuld dafür in der städtischen Kultur und der maghrebinischen Mentalität und schließt sich an Averroes Kritik an, dass die maghrebinischen Frauen sich wenig um ihre Bildung kümmern (Burckhardt 2015: 134). Die islamische Bildung der Frau hält er für wichtig. Nur dadurch würden die Frauen seiner Ansicht vor dem Sittenverfall und dem schlechten Einfluss der modernen Welt geschützt.

Die luxuriösen Märkte „Kaißariya“ der Stadt Fès erinnern ihn ebenso an Märkte und Bazare aus der Mongolei, Samarkand und Peschawar. Zwischen Fès und mittelalterlichen europäischen Städten stellt er gewisse Ähnlichkeiten fest: „Mit seinem turmbewehrten Mauerring, dem großen Heiligtum in seiner Mitte [. . .] gleicht Fès den mittelalterlichen Städten Europas“ (Burckhardt 2015: 85). Unterschiede zwischen der Stadt Fès und anderen europäischen Städten kann er nicht übersehen.

Als Zentrum der Stadt Fès erscheinen ihm im Gegensatz zu europäischen Städten, in deren Zentren große offene Plätze, Tempel und Gericht stehen, die Bazare mit ihren schmalen Gassen (Burckhardt 2015: 85).

Das Leben regulierte sich in der Altstadt von Fès nach Burckhardts Erachtens seit dem Mittelalter bis heute immer noch nach dem Handlungsmuster einer islamischen Stadt.

Er stellt fest, die Stadt wurde seit ihrer Gründung Anfang des 9. Jahrhundert, in der durchgehend mehr als hunderttausend Menschen lebten, durch ganz wenige Beamte verwaltet; den Stadtmeister, die Vorsteher der einzelnen Viertel und Richter neben den Marktaufsehern, die die Grundpreise festsetzten, kontrollierten und Betrug feststellten (Kermani 2015: 209).

Trotz des französischen Protektorats habe sich die Stadt Fès nicht verändert. Die religiösen Feiern und die Gebetsrituale sowie die Struktur und die Atmosphäre der Stadt seien gleich geblieben. Burckhardt weist darauf hin, dass das Ziel des Protektorats es nicht sein soll, dies durch eine moderne europäische Welt zu ersetzen. Dessen ist sich auch der General Lyautey, der französische Gouverneur während der Protektoratzeit, bewusst. Der General

Lyautey erkennt die Gefahr der Einwohner der Stadt Fès, die aufgrund ihrer Zufriedenheit entstehen kann:

> wir haben es in Marokko keineswegs mit einer primitiven, barbarischen oder passiven Bevölkerung zu tun […]. Nichts ist gefährlicher, als die Keime der Unzufriedenheit und des Unbehagens, die in jedem Volke vorhanden sind, zum Wachsen zu bringen […] (Burckhardt 2015: 199).

Umso mehr er von der Stadt Fès als großes Beispiel einer islamischen Stadt begeistert ist, desto größer ist seine Enttäuschung von der jüngeren Generation, die von dem Glanz der westlichen Kultur begeistert ist und das eigene Kulturerbe vernachlässigt. Die junge Generation besucht französische Schulen, vertritt und verteidigt westliche Ideen und trägt seiner Ansicht nach einen großen Widerspruch in sich, da sie als Muslime alles Heilige nicht hoch schätzt. Diese Generation stehe nach Burckhardts Auffassung im Widerspruch zu der islamischen Erziehung treu gebliebenen Generation. Die erste habe äußerlich einen großen Erfolg erreicht, sei aber innerlich besiegt und die zweite habe einen innerlichen Sieg erlangt, sehe aber äußerlich besiegt aus. Burckhardt wirft der westlichen Zivilisation vor, dass sie dem Volk sein bestes Erbe raube, um es für nichts als Geld und Zerstreuung einzutauschen (Burckhardt 2015: 15).

Sein religiöser Blick auf den Islam und seine bemerkbare Skepsis gegenüber allem angenommenen Fortschritt kann sowohl europäische als auch einheimische areligiöse und liberale Leser provozieren und zum Widerspruch anregen (Kermani 2015: 11).

Burckhardt erklärt die Besonderheit des Korans mit seinen Worten:

> [. . .] seine Form scheint willkürlich zu sein und ist in der Tat eine Sammlung vieleinzelner Offenbarungen, die meistens Antwort geben auf Fragen und Nöte der ersten muslimischen Gemeinde, im Inhalt sprunghaft wechselnd, so dass nebeneinander von göttlichen und von sehr menschlichen Dingen die Rede ist (Burckhardt 2015: 149).

Er hält den Islam für theokratisch, er verteidigt die islamischen Gesetze und Normen und stellt die islamische Gesellschaft als Vorbild dar. Ihm würde die heutige Islamwissenschaft mit vielen Verweisen auf die islamische Geschichte widersprechen (Kermani 2015: 11).

Das Buch *Fès, Stadt des Islams* gibt viel mehr Aufschluss über den Autor selbst als über die Stadt Fès. Im Titus Burckhardts Buch spürt man seine Neigung zum Sakralen, zum Spirituellen, zum Ursprünglichen, zur Mystik und zum religiösen Geist. Er bestand darauf die Alterität bestehen zu lassen und zu verteidigen anstatt sie zu revidieren.

Titus Burckhardt Werk ist kein wissenschaftliches Werk im richtigen Sinne, das in Universitäten von Akademikern verfasst wurde. Es ist vielen seiner Werke zur klassischen Kultur Italiens oder zur Entstehung der Kathedrale, zur islamischen Kunst oder zum Sufismus auf Deutsch oder Französisch relativ ähnlich (Kermani 2015: 9).

3. Die Stadt Fès als Projektionsfläche der Hofmannsthals Orientvorstellung

Hofmannsthals Reisebricht *Fèz* stellt im Gegensatz zu Burckhardts Werk keine von Hofmannsthal erfahrenen bzw. allgemeinen Fakten aus den Geisteswissenschaften oder ähnlichen Fachdisziplinen dar. Er vermittelt vielmehr seine Eindrücke und Wahrnehmungen ohne Faktendarstellungen.

Hofmannsthal fühlt sich in Fès auch umgeben von der Welt der orientalischen Geschichten. Seine Eindrücke hat er in vielen Briefen an seine Freunde (Hofmannsthal & Burckhardt 1966: 183 f) und in seinem Reisebricht *Reise im nördlichen Afrika* ausgedrückt. Er ist fasziniert von der Stadt Fès, die durch eine ungewöhnliche Heiterkeit und den Gegensatz zwischen Arm und Reich sowie orientalische Gestalten gekennzeichnet ist. Diese orientalischen Gestalten, die denen aus den Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* ähnlich sind, werden im Einzelnen und sehr detailliert beschrieben: Der Lärm der Straßen, ein alter Mann auf seinem Esel mit seinem verächtlichen Blick, die zwei Kinder im blauen Leinenburnus, ein Farbiger, die jungen arabischen Diener auf einem Diwan, eine verschleierte Frau auf einem Maultier, das verwirrende Gassenlabyrinth, die Schönheit der Häuser, Webstühle, die Stimmung auf den Straßen in der Altstadt, die kleinen Läden usw. (Köhler 1972).

Am Anfang seines Reiseberichts beruft er sich während seiner Beschreibung des Hauses, wo er sich aufhielt, auf die Erzählungen aus *Tausendundeiner Nacht:*

> [. . .] ich gehe die enge Treppe hinunter, die wieder, wie in all diesen arabischen Häusern aus bunten Kacheln und sehr steil ist – so steil, dass man immer an dies »Treppe hinunterstoßen« denkt, das in den arabischen Erzählungen so oft vorkommt […] (Hofmannsthal 1999: 96).

Die Nähe des Reiseberichts zu den Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* ist auch anhand der Wiederholung der Zahl tausend leicht erkennbar: Von „[t]ausend Schritt“ und „tausend Jahren“ (Hofmannsthal 1999: 95) wird gesprochen, und die Gasse der Gewürzhändler ist überdacht mit „einer steinalten Rebe mit tausend Seitentrieben“ (Hofmannsthal 1999: 99).

Das Interesse des Erzählers gilt zunächst den ihm begegnenden Menschen.

Die Einwohner und die Umgebung der Stadt Fès erscheinen ihm exotisch und völlig fremd.

Er hat sich erschreckt, als er plötzlich eine Stimme hinter sich hört, die ihn zum Abweichen auffordert. Er dreht sich um und sieht einen auf einem Esel reitenden Mann, der das Angstgefühl mit seinem Blick noch verstärkt, und schließlich einen jungen „Neger“, der ein berberisches Pferd reitet. In den Blicken des Alten erkennt er die Verachtung, die die Marokkaner gegenüber dem fremden „Rumi“, dem „Europäer“ (Hofmannsthal 1999: 97), verspürt.

Nachdem Hofmannsthal zuerst nur Männern und Kindern begegnet ist, sieht er nun:

> [. . .], auf einem schönen schwarzen Maultier, das sie selbst lenkt, eine verschleierte Frau entgegen[. . .]Nichts von ihrem Gesicht ist frei, als der schmale Streif, aus dem die beiden Augen finster blitzen; von der Gestalt nichts erkennbar in der wehenden Verhüllung der weißen Schleier, wunderbar die junge starke Gebärde, mit der sie sich im Sattel strafft. (Hofmannsthal 1999: 97).

Die Frau mit ihrer „wehenden Verhüllung der weißen Schleier“ wirkt reizvoll auf ihn. Er ist fasziniert von ihren als erotisch wahrgenommenen Reitbewegungen, so dass bei ihm der Wunsch entsteht, von ihr berührt zu werden. Sein Wunsch bleibt unerfüllt, da ein junger Farbiger es verhindert (Hofmannsthal 1999: 98).

Noch ein weiterer Mann schiebt sich zwischen den Reisenden und die verschleierte Frau:

> Ein Vornehmer Alter, sehr gelassen über mich hinblickend aus einem violetten, auch das schöne Gesicht umgebenden Gewand; an jedem Steigbügel geht ein Diener; schwarz der eine, weiß der andere. (Hofmannsthal 1999: 98).

Der Erzähler thematisiert einen Aspekt der europäischen Orientwahrnehmung. Es handelt sich um den Orient, der bedrohend und reizvoll erscheint: Bedrohend scheinen die Blicke des Mannes, die voller Verachtung waren. „Wunderbar“ ist „die junge, starke Gebärde“ (Hofmannsthal 1999: 98) der reitenden Frau, und beeindruckend scheint ihm das schöne Gesicht des eleganten alten Mannes, der den Fremden eben nicht verachtungsvoll, sondern „sehr gelassen“ (ebd.) anblickt.

Die Fremde, die die orientalische Frau verkörpert, ist eine abweisende und undurchschaubare Erscheinung. In der „wehenden Verhüllung“ (ebd.) zeigt sich ein weiteres von Westen assoziiertes Merkmal, das Diffuse des Orients, das der klaren Ordnung des Okzidents entgegensteht.

Seine Imagination des Orients mit seinen bedrohenden und luxuriösen Gestalten sowie den Gegensätzen von Arm und Reich verstärken sich, als er den Palast eines Paschas betritt. Es handelt sich um einen prachtvollen Palast, wo er springendes Wasser, zarte Säulen und matte Vergoldungen findet.

Im Hofmannsthals Reisebericht *Fèz* handelt es sich um Vermittlung der Eindrücke und Wahrnehmungen ohne Erlebnis- und Faktendarstellungen. Hofmannsthal hebt bei seinen Beschreibungen Besonderheiten hervor, mit denen er orientalische Gestalten aus einem imaginären Orient verbindet. Obwohl Hofmannsthal Gelegenheit hatte, die orientalische Stadt „Fès" mit seinen eigenen Augen zu sehen, hat er sich von seiner imaginativ-geistigen Vorstellung nicht verabschiedet. Er war nicht bereit, seine zusammenhängende Orientvorstellung aufzugeben. Er bestand darauf, die Alterität bestehen zu lassen anstatt sie zu kategorisieren. Hofmannsthal drückt unmittelbar seine imaginäre Vorstellung und somit seine Sehnsucht nach dem Urzeitlichen, Ewigen, Vorhandenen und dem Natürlichen aus" (Hofmannsthal 1979: 52).

Ähnlich wie bei Titus Burckhardt weckt die Stadt *Fèz* bei ihm die Erinnerung an alte Städte und Kulturen wie z. B in Griechenland und Rom, ebenso wie an das arabische Märchenbuch und die Bibel.

> [. . .] Eine Urerinnerung – Griechenland und Rom und das Märchen und die Bibel –, aber dem zugleich etwas leise Drohendes beigemengt ist, das wahre Geheimnis der Fremdheit, und dieser Geruch, dieses Geheimnis, dieses Drinnensein im Knäuel und die leise Ahnung des Verbotenen, die niemals ganz schweigt[. . .]dies ist heute noch und vielleicht morgen noch Fez; bis vor zwanzig Jahren die große Unbetretene; die strengste, die verbotenste aller islamischen Städte; und der Duft davon ist noch nicht völlig ausgeraucht. (Hofmannsthal 1979:100).

4. Fazit

Titus Burckhardt sieht in Fès ein sehr gutes Beispiel für eine islamische mittelalterliche Stadt, die das Neue anerkennt und in sich integriert und trotz fremder Einflüsse ihrer Originalität treu geblieben ist.

Hofmannsthal besteht darauf, in Fès die Welt und Atmosphäre von Tausendundeiner Nacht zu sehen und zu erleben. Er versucht durch die Reise seine Klischees über den Orient zu bestätigen, die er von seinen Lektüren des Märchenbuchs *Tausendundeine Nacht* übernommen hat. Das frühere Orientbild bei Hofmannsthal hat trotz der Reise keine Risse bekommen.

Die Stadt Fès des 20. Jahrhunderts interessiert Hugo von Hofmannsthal kaum und wurde aus den Beschreibungen in seinem Reisebericht ausgeschlossen. Die moderne Neustadt mit ihren westlichen Lebensatmosphären und die bemerkbaren Einflüsse der französischen Zivilisation auf die Stadt und ihre Einwohner wurden auch von Titus Burckhardt nicht angeschnitten.

Literaturverzeichnis

Burckhardt, Carl Jacob, *Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters*, Schwabe, Basel 1943.

Burckhardt, Titus, *Fes, Stadt des Islams.* Mit einem Nachwort von Navid Kermani, Beck C. H., Bern 2015.

Hofmannsthal, Hugo von /Arthur Schnitzler, *Briefwechsel,* hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Fischer, Frankfurt a. M. 1964.

Hofmannsthal, Hugo von, *Briefe 1900–1909,* Bermann – Fischer Verlag, Wien 1937.

Hofmannsthal, Hugo von/ Carl Jacob Burckhardt, *Briefwechsel*, hrsg. v. Carl. J. Burckhardt, Fischer, Frankfurt a. M. 1966.

Hofmannsthal, Hugo von/ Zifferer, Paul, *Briefwechsel*, hrsg. v. Burger Hilde, Verlag der österreichischen Staatsdruckerei, Wien 1983.

Hofmannsthal, Hugo von, Dramen IV: Lustspiele, in: ders., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden,* hrsg. v. Bernd Schoeller, Fischer, Frankfurt a. M. 1979, 451–525.

Hofmannsthal, Hugo von, Erzählungen. Reisen, in: ders., *Werke in zehn Bänden,* hrsg. v., Lorenz Jäger, Fischer, Frankfurt a. M. 1999, 10–27 und 95–108.

Holdenried, Michaela, Das alte Japan und die europäische Moderne. Versuche über den Exotismus (Bernhard Kellermann, Hugo von Hofmannsthal), in: Barbara Beßlich und Dieter Martin (Hrsg.), *Schöpferische Restauration – Adaption und Transformation in der klassischen Moderne,* Ergon Verlag, Würzburg 2014, 87–103.

Kermani, Navid, Vorwort, in: Titus Burckhardt, *Fes*, *Stadt des Islams.* Mit einem Nachwort von Navid Kermani, Beck C. H, Bern 2015, 9–12.

Kermani, Navid, Die heilige Verwirrung Fes heute, in: Titus Burckhardt, *Fes, Stadt des Islams.* Mit einem Nachwort von Navid Kermani, Beck C. H., Bern 2015, 207–211.

Köhler, Wolfgang, *Hugo von Hofmannsthal und „Tausendundeine Nacht“. Untersuchungen zur Konzeption des Orients in epischen und essayistischen Werk. Mit einem einleitenden Blick über den Einfluß von „Tausendundeine Nacht“ auf die deutsche Literatur*, Peter Lang, Bern/Frankfurt a. M. 1972.

Sonninis *Reise nach Griechenland und der Türkei* (1801) und Bartholdys *Bruchstücke zur nähern Kenntniß des heutigen Griechenlands* (1805). Zu zwei Quellen E.T.A. Hoffmanns

Stefan Lindinger (Athen)

1. Einleitung: E.T.A. Hoffmann

Im Herbst 1820 wurde E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Irrungen. Fragment aus dem Leben eines Fantasten* im *Berlinischen Taschen-Kalender* veröffentlicht, 1821 gefolgt von der darauf aufbauenden Erzählung *Die Geheimnisse. Fortsetzung des Fragments aus dem Leben eines Fantasten* (vgl. Lehmann 2012: 357).[1] Aus Gründen der Chronologie kann es sich, wenigstens beim ersten dieser beiden Werke, um keine direkte literarische Reaktion auf den erst im März 1821 ausbrechenden griechischen Unabhängigkeitskrieg handeln, sicherlich aber auf die zunehmende Begeisterung weiter Kreise in Europa für die Sache der Neugriechen. Hoffmann erzählt die Geschichte des jungen Barons Theodor, der aufgrund einer Zeitungsannonce und eines geheimnisvollen Billets den Plan fasst, von Berlin nach Griechenland zu reisen, um dort eine unbekannte, vermeintlich wunderschöne Griechin zu treffen, die, wie später im Text nahegelegt wird, an den griechischen Unabhängigkeitsbestrebungen Anteil nimmt und ihr Herz einem gewissen Theodor schenken will, falls dieser am Befreiungskampf der Griechen teilnimmt. Zur Vorbereitung der Reise (die letztlich nicht zustande kommt) nutzt die literarische Figur Theodor zwei Reiseberichte, die auch dem Dichter Ernst Theodor Amadeus Hoffmann nicht nur als Quellen, sondern auch als konstitutive Elemente der Handlung dienen: „Der Baron machte sofort ernsthafte Anstalten zur Reise nach Griechenland. Er las den Sonnini, den Bartholdi [sic], und was er sonst an Reisen nach Griechenland auftreiben konnte“ (Hoffmann 1992: 474).[2]

1 *Die Irrungen* und *Die Geheimnisse* sind enthalten in Hoffmann 1992: 461–507 bzw. 509–568. Die für diesen Kontext relevante Sekundärliteratur findet sich im Literaturverzeichnis dieses Beitrags.

2 Für einen vollständigen Nachweis von Hoffmanns Übernahmen aus den beiden Reisewerken vgl. den Einzelstellenkommentar in Hoffmann 1992.

2. Charles Sigisbert Sonnini de Manoncourt

Charles Sigisbert Sonnini de Manoncourt wurde 1751 im lothringischen Lunéville geboren, damals noch Residenz von Stanislaus Leszczyński. Nach einem Jurastudium schloss sich Sonnini der französischen Kriegsmarine an und bereiste 1773 und 1774 Guyana. Eine zweite Reise führte ihn 1777 nach Ägypten, von wo er, über die Türkei und Griechenland, 1780 nach Frankreich zurückkehrte. In den Jahren der Revolution fungierte er als Friedensrichter, war zeitweise aber auch inhaftiert. Nachdem er in der Napoleonischen Zeit weitere Ämter bekleidet hatte, versuchte er 1810 vergeblich sein Glück in Moldawien, auf der Rückreise erkrankte er und starb schließlich 1812 in Paris. In seinen Schriften befasste er sich überwiegend mit Zoologie, Landwirtschaft und ökonomischen Fragestellungen. Das Echo von Napoleons „Ägyptischer Expedition" (1798–1801) hat Sonnini zwanzig Jahre nach seiner Reise dazu veranlasst, 1798/1799 die vier Bände *Voyage dans la haute et dans la basse Égypte* zu veröffentlichen, denen 1801 die beiden Bände von *Voyage en Grèce et en Turquie* folgten. (Vgl. P.L. 1865: 180–182). Die noch im selben Jahr in der Vossischen Buchhandlung in Berlin erschienene Übersetzung des Weimarer Rates Philipp Christian Weyland stellt die eine der beiden hier relevanten Quellen für E.T.A. Hoffmann dar.

Sonninis Reise durch Griechenland schloss sich unmittelbar an seinen knapp zweijährigen Aufenthalt in Ägypten an. Er traf im Oktober 1778 in Griechenland bzw. in der Türkei ein,[3] zunächst in Zypern, nächste Station der Reise ist Rhodos, danach folgen andere Inseln des Dodekanes und der Ägäis sowie Kreta. Nach dem Besuch weiterer Ägäisinseln gelangt er von Chios aus nach Kleinasien mit Smyrna. Über die Inseln der Nordägäis erreicht er schließlich das nordgriechische Festland, namentlich Saloniki und den Olymp. Auf dem Seeweg reist er über Andros nach Nafplio, von wo aus er nach Frankreich heimkehrt. Sonninis Bericht folgt seiner Reiseroute weitgehend linear und chronologisch. Er informiert über Land und Leute, über Geschichte und Sehenswürdigkeiten und über ökonomische Gegebenheiten. Großes Interesse gilt der Flora und Fauna einer Gegend. Unter den Völkerschaften, die das Land bewohnen, gehört seine Sympathie den Griechen, im Vergleich zu denen Türken und Albaner schlechter beurteilt werden.

Ägyptens Land und Leute nutzt er, ungeachtet seiner Wertschätzung als für die altägyptische Kultur, zu Beginn seines Werkes als negative Folie, vor deren Hintergrund er Griechenland und die Griechen nachgerade hymnisch

3 Da damals noch kein griechisches Staatsgebilde existierte, wird der Begriff „Griechenland" im vorliegenden Beitrag für Gebiete dieses Kulturraums mit einem signifikanten griechischen Bevölkerungsanteil verwendet, ohne ihn scharf von der ebenfalls im Titel genannten „Türkei" abzugrenzen.

preist: „Diese furchtbare Nacktheit, die dem bewohnbaren Aegypten immer Grenzen setzen muß, wird in Griechenland nicht gefunden." Griechenlands Klima sei „milde und seine Felsen sind mit Wäldern bedeckt; öftere Regen erfrischen die Luft, zahlreiche Bäche bewässern die Thäler, und das Erdreich ist zu mehrern Arten der Cultur geschickt" (Sonnini 1801: 5) Der letzte Teilsatz erinnert an Winckelmann, der ganz zu Anfang seiner *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* die kulturelle Vormachtstellung Griechenlands gerade vom gemäßigten Klima des „griechischen Himmels" herleitet. Ähnlich fällt der Vergleich zwischen den „durch Despotismus gleich schrecklich zu Boden gedrückt[en]" Bevölkerungen der beiden Länder aus: „Welch ein Unterschied zwischen diesem gänzlich entarteten Volke [Ägyptens], und demjenigen, so jetzt noch das schöne Griechenland bewohnt!" Aufgrund der gesegneten Natur des Landes sei – auch dies folgt implizit der Argumentation Winckelmanns – von dessen Bewohnern nichts anderes zu erwarten als „freundliche, gefällige Sitten und Sanftmuth des Characters" (Sonnini 1801: 6). Vor allem die Frauen seien immer noch von (an edle Einfalt und stille Größe erinnernder) „ruhiger Würde" gekennzeichnet. (Sonnini 1801: 7 f.).

Schon im Vorwort hatte Sonnini einen philhellenischen Grundton angeschlagen: „Das Ottomanische Reich [. . .] steht auf einem thönernen Fundament, und scheint im Begrif zu seyn, zusammen zu stürzen. Wahrscheinlich wird Griechenland, das jetzt noch unter dem Druck der allerschrecklichsten Tirannei seufzt, bald sich aus seinem Staube erheben, und wenn auch nicht zu seinem ehemaligen Rang sich empor schwingen, doch seine Fesseln zerbrechen und wieder eine Stelle unter den übrigen Nationen einnehmen, zu denen es wegen seiner langen und tiefen Sklaverei nicht mehr hat können gerechnet werden." (Sonnini 1801: III) Mehrfach ruft Sonnini die europäischen Staaten zur Intervention auf (Sonnini 1801: 9) und fordert eine Revolution (Sonnini 1801: 10; 311; 414), was sich einerseits auf seine eigene Biographie im revolutionären Frankreich rückbeziehen lässt, andererseits aber die Haltung der europäischen Philhellenen vorwegnimmt bzw. widerspiegelt, deren politische Forderungen zwar durch die Ereignisse von 1821 an Intensität gewannen, aber bereits im Vorfeld vorhanden waren, wie sich nicht zuletzt an Sonninis Reisebericht ablesen lässt. Diese Quelle erklärt auch, warum das Motiv des Befreiungskampfes vor dessen eigentlichem Beginn in den beiden Erzählungen E.T.A. Hoffmanns thematisiert wird, der Sonnini genau gelesen hat, wie etwa die Bemerkung beweist, Theodor male sich die unbekannte Griechin in allen Details idealer Schönheit aus, „ganz so, wie der begeisterte Sonnini nur die Griechinnen schildern kann." (Hoffmann 1992: 474).

3. Jakob Ludwig Salomon Bartholdy

In der zweiten Quelle Hoffmanns ist von Griechenlandbegeisterung weitaus weniger zu spüren. Jakob Ludwig (Levin) Salomon Bartholdy – den E.T.A. Hoffmann auch persönlich kannte (Hoffmann 1992: 1064 f.) – wurde 1779 in Berlin geboren. Der Bankierssohn reiste nach seinem Studium ab 1801 nach Holland, Frankreich, Italien, Kleinasien und schließlich, in Begleitung des Archäologen Georg Christian Gropius, nach Griechenland. Er fungierte als Berater Karl August von Hardenbergs in Paris, London und beim Wiener Kongress, bevor er 1815 als preußischer Generalkonsul nach Rom berufen wurde. Dort ließ der Kunstkenner und Sammler sein Privathaus von nazarenischen Künstlern ausgestalten. Im Jahr 1825 starb er in Rom. Sein hier relevantes Werk trägt den vollen Titel *Bruchstücke zur nähern Kenntniß des heutigen Griechenlands gesammelt auf einer Reise von J. L. S. Bartholdy. Im Jahre 1803–1804. Erster Theil.* (Ein zweiter Teil sollte nie folgen.) Bartholdys Reisebericht erschien 1805 in Berlin, in der Realschulbuchhandlung Georg Andreas Reimers, wo auch viele Werke E.T.A. Hoffmanns gedruckt wurden. (Vgl. Haussherr 1953: 609).

Sein Buch unterscheidet sich in drei Punkten von dem Sonninis: Bartholdy bereist vor allem das griechische Festland, während Sonnini fast ausschließlich Inseln und nur am Rande den Norden des Landes besucht; außerdem ist Bartholdys Text weniger linear und auf Vollständigkeit bedacht als der von Sonnini, und schließlich ist Bartholdy der griechischen Bevölkerung weniger gewogen als Sonnini. Bartholdys Werk besteht aus sieben eigenständigen, entsprechend der Bezeichnung *Bruchstücke* disparaten Kapiteln: „Reise von Negropont nach einigen Gegenden Thessaliens im Jahre 1803“, „Brief an meinen Bruder über die Reise nach Griechenland“, „Einige Briefe über das Thal Tempe und die Gegenden Griechenlands“, „Über die Türken, ihre Verfassung, Cultur, Sitten und Gebräuche“ sowie „Über die Cultur der Neugriechen, ihren Tanz, körperliche Bildung und den Zustand der Bildhauerey, Malerey und Poesie unter ihnen“. Danach folgen zwei Übernahmen aus William Etons *Survey of the Turkish Empire* (1798), „Feldzug Ali-Pachas gegen die Soulioten im Jahre 1792“ und „Eroberung von Souly durch Ali-Pacha im Jahre 1803 und zu Anfange von 1804“.

Im Vorwort nimmt er für sich in Anspruch, „einer der ersten Deutschen zu seyn, die seit langer Zeit als Beschreiber von dem Vaterlande der größten Männer sprachen“ (Bartholdy 1805: VI f.). Wie Sonnini zeichnet Bartholdy ein Bild der unterschiedlichen Kulturen Griechenlands und erwähnt die jeweiligen Ethnien der Bewohner einer Gegend, namentlich Griechen, Albaner, Türken oder Juden. (Bartholdy 1805: 6). Ausnahmslos negativ und damit anders als bei Sonnini werden die Griechen gezeichnet: „Eben so stehen die Griechen im schlimmsten Rufe der Falschheit und Betrügerey.“ Es seien

eben, so Bartholdy ausdrücklich, „nicht mehr die Homerischen [Griechen]“. (Bartholdy 1805: 6). Wo die Philhellenen die Kontinuität zwischen altem und neuem Griechenland unterstreichen, betont Bartholdy den Gegensatz zwischen Einst und Jetzt, den er auf seiner Reise immer wieder verspürt: „Daß sich unser auf klassischem Boden ein gewisses heiliges Gefühl bemächtiget, ist wahrlich kein bloßes Hirngespinnst, und jeder Mensch [. . .] muß mehr oder weniger in Griechenland davon ergriffen werden. Daß ich nun aber beständig so in schönen Empfindungen geschwelgt hätte, das bilde dir nicht ein“. (Bartholdy 1805: 77).

Über die Suche nach dem Winckelmannschen Griechenland reflektiert Bartholdy: „Freilich muß man jetzt Griechenland in Griechenland suchen, ohne wie in Italien durch die Schätze neurer Kunst, und durch mannichfaltige Genüße des Lebens angezogen zu werden.“ Und im Anschluss daran zitiert er Winckelmann selbst. Der originale Kontext des Zitats bezieht sich auf die Entfernung der europäischen Moderne von der griechischen Antike, doch Bartholdy deutet dies um auf einen Vergleich zwischen dem antiken und dem gegenwärtigen Zustand Griechenlands. Winckelmann hatte von der „Sehnsucht nach dem Verlornen“ gesprochen und die modernen Menschen als „schlecht abgefundene Erben“ bezeichnet. In diesem Sinne enttäuscht ist Bartholdy von den „unbedeutenden Ruinen von Delphi, Delos, Olympia, Sparta“. Nur Athen berge ein gewisses Interesse, denn „[i]mmer noch steht es, reich an Denkmalen der Kunst und des Geschmacks da“. (Bartholdy 1805: 106 f.).

Von besonderem Interesse sind die Kapitel mit den Charakteristiken der Türken und der Griechen. Für jene gilt: „Die Türken sind eine schöne, kräftige Nation“, wenngleich sie in Kunst, Wissenschaft und Technik rückständig seien. (Bartholdy 1805: 256) Insgesamt entwirft Bartholdy von ihnen ein gemäßigtes Bild: „[W]er die Türken näher kennen gelernt hat, kann sie nicht hassen“. (Bartholdy 1805: 265) Im Kapitel über die Neugriechen setzt sich Bartholdy kritisch mit Adamantis Korais auseinander, dem griechischen Aufklärer, der ein (neu)griechisches Nationalbewusstsein schaffen wollte. (Vgl. Bartholdy 1805: 303–310). Korais’ These lautete, dass die Tugenden der alten Griechen (und damit ihre kulturelle Bedeutung) aufgrund der Herrschaft der Osmanen verschüttet, aber noch vorhanden seien. Er zieht die Schlussfolgerung, dass Griechenland seine alte Stellung wiedergewinnen könne, sobald das Land seine Unabhängigkeit erlange. Bartholdy führt dagegen ins Feld, dass Griechenlands Verfall viel früher begonnen habe. (Vgl. Bartholdy 1805: 306). Die Kritik Korais’ am gegenwärtigen Zustand des Landes lässt Bartholdy gelten, etwa bezüglich des orthodoxen Klerus, an dem auch er selbst kein gutes Haar lässt. (Vgl. Bartholdy 1805: 310; 319) Doch darüber hinaus unterstellt er, die Griechen seien abergläubisch (vgl. Bartholdy 1805: 352 f.), ungebildet (vgl. Bartholdy 1805: 321), es gebe kaum neugriechische Bücher (vgl. Bartholdy 1805: 335), und sie blieben „Stümper, in der Musik, Malerei

und Mechanik“ (Bartholdy 1805: 338), obwohl es „keine größere Freiheit in wissenschaftlicher Hinsicht [gebe], als unter [der türkischen Regierung]; von Bücherverboten, von Anklagen wegen gefährlicher Meinungen weiß man nichts.“ (Bartholdy 1805: 322). Im Fazit des Kapitels über Neugriechenland widerspricht Bartholdy der Argumentation von Korais und postuliert, dass von Griechenland im Falle einer Befreiung von der osmanischen Herrschaft angesichts seines derzeitigen Zustandes kulturell kaum Großes zu erwarten sei. (Vgl. Bartholdy 1805: 453–456).

Anders als Sonnini, der in einem doppelten Sinne als Philhellene gelten kann, insofern er das Land aus einer durch Winckelmanns Idealismus geprägten Perspektive wahrnimmt und darüber hinaus für ein aktives Hinwirken auf dessen Befreiung von der osmanischen Herrschaft plädiert (eine Haltung, die insbesondere von der im engeren Sinne philhellenischen, stark an die Tagespublizistik gebundenen Lyrik der 1820er Jahre aufgegriffen wurde), lässt sich Bartholdy als „Anti-Philhellene“ bezeichnen, der mit seinem Unbehagen an der Diskrepanz zwischen altgriechischem Ideal und neugriechischer Wirklichkeit nicht nur zu seiner Zeit nicht allein war (von anderen Reiseberichten abgesehen wird dies etwa in Kotzebues *Ruinen von Athen* [1811] geradezu als Topos verwendet), sondern auch das Griechenlandbild Jakob Philipp Fallmerayers vorwegnimmt, der 1830 im ersten Teil seiner *Geschichte der Halbinsel Morea* die Kontinuität zwischen den antiken und den neuzeitlichen Griechen in Abrede stellte und daher in den 1830er und 1840er Jahren im neuen Nationalstaat Griechenland als Persona non grata gesehen wurde. Die Aufregung um Fallmerayer war es wohl auch, die dort den antiphilhellenischen Reisebericht Bartholdys wieder verstärkt in den Blick rücken ließ, jedenfalls wurde dieser in Iakovos Pitsipios’ *Der Affe Xouth* (1847/8), einem der ersten neugriechischen Romane, als Orang-Utan parodiert. (Vgl. Prinzinger 2017).

4. Schluss: E.T.A. Hoffmann

Die Spannung zwischen (schwärmerischem) Idealismus (vertreten durch Sonnini) und dessen Desillusionierung (vertreten durch Bartholdy) thematisiert Hoffmann in seinen beiden Novellen. Eine Passage aus dem „Bartholdy“ ist es nämlich, die Theodors Ambitionen auf eine Heldenrolle im Befreiungskampf einen empfindlichen Dämpfer versetzt. Die beiden letzten Kapitel von Bartholdys Reisebericht enthalten Abschnitte aus William Etons ab 1798 erschienenem Werk *A Survey of the Turkish Empire* über den Kampf des Ali Pascha gegen die Soulioten. Dieser beherrschte Epirus und Teile Thessaliens, zeitweise als Stellvertreter des osmanischen Reiches, aber auch auf eigene Rechnung. Er führte einen Kampf gegen die Bevölkerung in der Gegend um

das Bergdorf Souli. Eton, und mit ihm Bartholdy, erzählt grausame Geschichten von Blutrache, Entführungen, Sklaverei, Geiselnahmen und Gemetzeln (Bartholdy 1805: 467 f.; 474; 491), die in der folgenden Passage gipfeln: „[D]iejenigen [Soulioten], welche man einzeln auffing, wurden grausam gemordet. Die Quaalen, welche man ihnen zufügte, waren unsäglich. Man schüttete einigen Pulver in die Ohren, und zündete es an." (Bartholdy 1805: 506). Und diese Passage spielt bei E.T.A. Hoffmann eine zentrale Rolle. Theodors Angst vor körperlichem Schmerz erweist sich als stärker als seine Ambitionen auf Heldentum. Beim Besuch eines festlichen Empfangs in Berlin sinnt der junge Baron über das nach, was er im „Bartholdy" gelesen hat: „Eben war [. . .] eine Stille entstanden, als der Baron wie plötzlich aus einem tiefen Traum erwachend laut rief: Pulver – Pulver in die Ohren gestreut und dann angezündet – es ist fürchterlich – schrecklich – barbarisch!" (Hoffmann 1992: 532). Als ihm ein Gelehrter all das bestätigt und anfängt, „mit dem Reichtum seiner historischen Kenntnisse im kleinsten Detail prahlend von den Martern zu sprechen, die im Orient üblich", namentlich dem „Ohr- und Nasabschneiden", dem „Augenausreißen oder -ausbrennen", den „verschiedenen Arten des Spießens", dem Zersägen und dem „Braten und in Ölsieden", hat Theodor endgültig genug: „mit zwei Sprüngen [war er] hinaus [. . .] durch die Türe." (Hoffmann 1992: 534).

Literaturverzeichnis

Bartholdy, Jakob Ludwig Salomon, *Bruchstücke zur näheren Kenntniß des heutigen Griechenlands gesammelt von J. L. S. Bartholdy im Jahre 1803–1804*. Erster Theil, Realschulbuchhandlung, Berlin 1805.

Haussherr, Hans, Bartholdy, Jakob Ludwig Salomon, in: *Neue Deutsche Biographie,* Bd. 1, Duncker & Humblot, Berlin 1953, 609.

Hoffmann, E.T.A., *Sämtliche Werke,* Bd. 5, *Lebens-Ansichten des Katers Murr. Werke 1820–1821,* hrsg. von Hartmut Steinecke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1992.

Jobst, Kristina, Die Irrungen. Fragment aus dem Leben eines Fantasten (1820). Die Geheimnisse. Fortsetzung des Fragments aus dem Leben eines Fantasten: die Irrungen (1821), in: Christine Lubkoll und Harald Neumeyer (Hrsg.), *E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung,* Metzler, Stuttgart 2015, 180–185.

Lehmann, Marco, Die Irrungen / Die Geheimnisse (1820/1821), in: Detlef Kremer (Hrsg.), *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung.* 2., erweiterte Auflage, De Gruyter, Berlin 2012, 357–363.

Pfotenhauer, Helmut, Freiheit 1821, ästhetisch und historisch (E. T. A. Hoffmann, Jean Paul), in: Gilbert Heß, Elena Agazzi und Elisabeth Décultot (Hrsg.), *Graecomania. Der europäische Philhellenismus,* De Gruyter, Berlin 2009, 185–197.

P. L., Sonnini de Manoncourt (Charles-Nicolas-Sigisbert) in: *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours,* Band 44, Firmin Didot Frères, Paris 1865, 180–182.

Prinzinger, Michaela, *Kritik am deutschen Blick auf Griechenland. Der frühe Roman „Der Affe Xouth" (1847–1848)*, 2017 <http://michaela-prinzinger.eu/allgemein/kritik-am-deutschen-blick-auf-griechenland-der-fruehe-roman-der-affe-xouth-1847-8> (Stand: 30.10.2021)

Rassidakis, Alexandra, Der natürliche Übergang zum neugriechischen Kostüm. E. T. A. Hoffmanns provokative Bezugnahme auf das Zeitgeschehen, in: Marco Hillemann und Tobias Roth (Hrsg.), *Wilhelm Müller und der Philhellenismus,* Frank & Timme, Berlin 2015, 69–89.

Segebrecht, Wulf, Von der Graecomanie-Kritik zur poetischen Reaktion auf den Philhellenismus. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen „Die Irrungen" und „Die Geheimnisse*",* in: Wulf Segebrecht (Hrsg.), *Europavisionen im 19. Jahrhundert. Vorstellungen von Europa in Literatur und Kunst, Geschichte und Philosophie,* Ergon, Würzburg 1999, 171–182.

Sonnini, Charles Sigisbert, *Reise nach Griechenland und der Türkei auf Befehl Ludwigs XVI. unternommen von C. S. Sonnini*. Aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Ch. Weyland, Voß, Berlin 1801.

Fürst Pücklers Fremdwahrnehmungen rund ums Mittelmeer

Hans-Christoph Graf v. Nayhauss (Karlsruhe)

1. Vorbemerkung

Der Mittelmeerraum in Pilger- und Reiseberichten als Schmelztiegel der Kulturen ist von einem einheitlichen Klima geprägt, das Landschaften und Lebensweisen vereinheitlicht: Die Oliven- und Weinkultur. Das hat nach Fernand Braudel zur Folge, dass die Bewohner der Mittelmeerküsten an keinem Platz rund ums Mittelmeer die Heimat verlieren. Wenn der Mensch von Hafen zu Hafen wandert, ist das für Braudel allenfalls ein Umzug in ein anderes Haus, in dem der Mieter sich wohlfühlen kann (Braudel 2001: 338 f.) Demzufolge empfindet sich der europäische Mittelmeerreisende nie als heimatlos und der Fremde völlig ausgesetzt. Das ist auch am Beispiel Fürst Pücklers auf seinen Reisen ablesbar.

2. Fürst Pücklers Reisemotivation und seine „Umzüge in andere Häuser"

Auf seinen Orientreisen wollte Fürst Pückler Landstriche entdecken, die kein Europäer vor ihm gesehen hat. Der Aristokrat des frühen 19. Jahrhunderts reiste allerdings nicht mehr, um wie in der Kavaliersreise der Jahrhunderte zuvor sich zu einem honnête homme auszubilden, sondern Pückler reiste „zum Pläsir" (Freller 2007: 14). Auf seiner Orientreise, die mit der Überfahrt von Toulon nach Algier am 10.1.1835 begann, schrieb er alles auf, was er sah und erlebte. Das war sein Motto. Seine Triebkraft war die Neugier. Mit seiner Reiseschriftstellerei wollte er vor allem unterhalten (Jelaffke 1993: 161). In ihrer Biographie kennzeichnet Cordula Jelaffke den Fürsten als einen „der ersten deutschen Feuilletonisten, der gekonnt das „Faktische mit dem Subjektiven verbindet" (Jelaffke 1993: 153).

Pückler ist einer der ersten Berufsschriftsteller, der als „Reiseschreiber" Geld verdienen möchte. Mithilfe seiner „regellosen, der Phantasie und dem Eindruck des Augenblicks sich gern hingebenden Erzählungsart" (Pückler-Muskau 2013: 667) suchte er „dem Leser einige allgemeinere, mehr den Haupteindruck schildernde Bilder [. . .] anschaulich zu machen" (Pückler-Muskau 1988: 329). Systematische Forschungsarbeit im Sinne der Entdeckung der

Länder Nordafrikas, wozu, wie er wusste, „große Vorarbeiten, viel Hilfe und ein langer Aufenthalt nötig (Die Rückkehr, Bd. 1, 2011: 177) gewesen wären, hätten seinem „Vergnügen an der Freiheit“ und seinem „bunten Spaziergang durch die Welt“ widersprochen. (Pückler-Muskau 2013: 265). In der *Rückkehr* bekennt Pückler: „Meine Absicht war nicht Entdeckungen zu machen“, sondern ihm ging es darum, sich „wenigstens eine eigene Meinung bilden zu können, und diese gewann ich durch das, was ich sah“ (Die Rückkehr, Bd. 1: 177). Fürst Pückler fühlte sich mit seinen Reiseerinnerungen als „Soldat im Dienste des Publikums“ (Pückler-Muskau 2013: 434). Dementsprechend haben sein glänzender Stil und Esprit höheren Stellenwert „als Wahrheit und Verständnis des Beobachters für die besuchten Länder und Völker“ (Lexikon, 1999: 251). Ihn faszinieren das Klima, der Boden und die Lage der mittelmeerischen Küstengebiete, die den Anbau von Pflanzen fast aller Zonen erlauben. Dem Orient fehlt allerdings, „man muss es wohl gestehen, nur an einer europäischen Regierung und höheren Civilisation in ihrem Gefolge“ (Die Rückkehr, Bd. 3: 101 f.) Dieses Geständnis wiederholt Pückler immer wieder in seinen Reiseberichten.

3. Pückler auf Tour

In Algerien, das gerade von Frankreich besetzt worden ist, findet er es „göttlich. Seine Neugier öffnet ihm einen Blick auf Religion, Sitten, Riten, Esskulturen, Kleidungs- und Baustile der arabischen Welt. Im April 1835 setzt Fürst Pückler nach Tunesien über. In der Uniform eines preußischen Generals stattet er dem todkranken Herrscher Tunesiens Hassan Bey einen Antrittsbesuch ab. Als Fürst, als preußischer „Prinz“ ließ er sich von Etappe zu Etappe auf seiner Reise beim jeweiligen Oberhaupt der jeweils angesteuerten Region ankündigen, so dass für einen entsprechenden Empfang gesorgt war. Vor allem sein Ruf als berühmter Schriftsteller eilte ihm voraus. In Tunesien besuchte er als Gast von Sidi Mustapha Bey die Stätten El Djem, Kairouan, Dougga und Karthago. Die Frucht seiner Reisen nach Algerien und Tunesien waren die Reiseberichte der *Semilasso-Trilogie.*

Am 20. Oktober 1835 verlässt Pückler Afrika und schifft sich in Richtung Malta ein. In Valetta mit seine prachtvollen Palästen und grünen Gärten werden ihm die Annehmlichkeiten des Okzidents im Vergleich zum Orient noch einmal deutlich vor Augen geführt. Von Malta, in dem Pückler eine vierwöchige Quarantäne über sich ergehen lassen musste, geht seine Reise weiter auf den Pelloponnes und nach Griechenland. Dort verbringt Pückler fast das ganze Jahr 1836. Er besucht die griechischen Inseln Milos, Paros, Naxos und Santorin und vergleicht immer wieder die Ergebnisse seiner im

wissenschaftlichen Auftrag reisenden Zeitgenossen mit seinen Erfahrungen. Das, was er sieht, ist sein Maßstab. In Athen genießt er das kultivierte Leben der feinen athenischen Gesellschaft. Athen ist für ihn „ein Viertel griechisch, ein Viertes türkisch, ein Viertel althellenisch und ein Viertel bayrisch. Der ursprüngliche Titel seines Reiseberichts über Griechenland hieß „Griechische Leiden, denn aufgrund der Armut im Land ist vom Bild des klassischen Griechenlands nichts übrig geblieben. Später titelt Pückler seinen Bericht *Südöstlicher Bildersaal*. Etwas deprimiert verlässt er Athen und verbringt die letzten drei Monate des Jahres 1836 auf Kreta, das damals unter der Herrschaft des Khediven Mehmed Ali Pascha von Ägypten stand. Dort resümiert er seinen Griechenlandaufenthalt in Form eines romantischen Liebesromans (Meyer 1944: 6).

Von Kreta reist Pückler Anfang Januar 1837 nach Ägypten. Der Vizekönig von Ägypten, Mehmed Ali Pascha, hat ihn eingeladen. Als Dank für die Einladung wollte Pückler Mehmed Ali, der in Europa als herzloser Egoist und brutaler Tyrann galt, Gerechtigkeit widerfahren lassen. Ihm imponiert die Aufbauleistung des Khediven. Er vergleicht den Vizekönig mit Friedrich dem Großen und Napoleon. In Alexandria wird der Fürst fürstlich empfangen. In Kairo werden ihm wie einem Staatsgast ein Palais samt Dienerschaft, Pferde, Kamele, Kutschen zur Verfügung gestellt. Pückler und der Vizekönig scheinen sich in großer Freundschaft zugetan zu sein. Für Mehmed Ali bietet Pückler durch seine Berichterstattung in der Zeitung *Augsburger Allgemeine* die Gelegenheit, seine Modernisierungsmaßnahmen in Ägypten in Europa bekannt zu machen und zu würdigen. Pückler begleitet den Vizekönig sogar auf einer Inspektionsreise bis in den Sudan, wo sich der Fürst an den Grenzen der „zivilisierten Welt“ fühlt. Vor der Abreise kauft sich Pückler in Kairo auf dem Sklavenmarkt noch eine Sklavin namens Machbuba. Sie begleitet ihn am 21. Februar 1837 auf der Reise in den Sudan.

Mehmed Ali Pascha zeigt seinem Besucher voller Stolz die Entwicklung Ägyptens zu einer modernen funktionstüchtigen Gesellschaft. Pücklers Interesse gilt allerdings mehr der Natur, den Gärten und exotischen Pflanzen. Um diesem Interesse zu frönen, bereist er ohne den Khediven vom 13. August bis Ende August 1837 Nubien und den Sudan. Dort beschreibt der Fürst mehr als siebzig Orte, bewundert die Überreste der Antike, beobachtet Tiere, studiert Menschen, besonders Frauen, deren Schmuck, Kleidung und häusliche Tätigkeiten sich von denen seiner eigenen Kultur stark unterscheiden. Pückler schildert seinem Publikum in der Heimat seine Reise nach Ägypten unter dem Titel *Aus Mehemed Alis Reich* (1844).

Von Ägypten aus reist Pückler zurück nach Europa. Dieser letzte Abschnitt seines Aufenthalts im Orient umfasst die Zeit vom 14. Januar 1838 bis zur Heimkehr nach Moskau am 8. September 1840. Dokumentiert ist seine Rückreise in den drei Bänden *Die Rückkehr* (1848). Er reist mit Machbuba per

Schiff von Alexandria nach Jaffa, besucht Jerusalem und das Heilige Land, den Libanon und Syrien. Über Damaskus, Aleppo und Beirut führt sein Weg wieder per Schiff zu den Inseln Rhodos und Kos und nach Bodrum, von wo aus Pückler seine Landreise über Ephesus, Smyrna, und Nicäa nach Konstantinopel (Istanbul) antritt. Ende September 1839 ist Pückler in (Buda)Pest, und im neuen Jahr präsentiert er Machbuba der neugierigen Gesellschaft in Wien. Hat Pückler auf diesen Reisen eine interkulturelle Kompetenz erworben?

In welchen Häusern ist Pückler bei seinen Reisen rund ums Mittelmeer eingekehrt? In Algerien hält er sich an die französische Besatzungsmacht; in Tunesien, in Malta, in Griechenland und Ägypten, in Syrien und der Türkei hält er sich an die Herrschenden. Vornehmlich mit diesen verkehrt er, abgesehen von einigen Expeditionen ins Landesinnere zu den Eingeborenen. Aber auch hier ist sich Pückler gewiss, dass die orientalische Welt von den Errungenschaften Europas in ideologischer, technischer und militärischer Hinsicht profitieren würde, wenn sie die von Pückler immer wieder eingeforderten kulturellen Grundleistungen wie Hygiene, Nahrungs- und medizinische Versorgung sich zu eigen machte (Böhme 2011: XV). Zwar spricht Pückler sich auch dafür aus, dass wir vom Orient als Europäer etwas lernen könnten, denn „sie haben nicht das Wissen der Civilisation, aber sie haben den gesunden Menschenverstand, den Takt der Wahrheit bewahrt"(Die Rückkehr, Bd. 2: 202–207). Dieses Lob der unzivilisierten Völker, „die noch an der Brust der Natur liegen", mündet jedoch ein paar Seiten weiter wieder ein in das Lob europäischen Lebens mit gebildeten Landsleuten, wobei der Bordeaux und Champagner, die Pückler nach Beirut geordert hatte, nicht fehlen (Die Rückkehr, Bd. 2: 218). Wie ist also der stetige Bezug Pücklers auf Europa zu werten? Kann er sich von seinem europäischen Wissen und dessen Werten weitestgehend befreien?

4. Pücklers Selbstverständnis

Fürst von Pückler-Muskau (1785–1871) fühlt sich, wie er an Bettina von Arnim in einem Brief am 15.8.1833 schreibt, als „. . .ein Kind meiner Zeit, ein ächtes, bin ich. . .". Er fühlt sich der Aufklärung verhaftet und meint, zu denen zu gehören, die „als Kind des achtzehnten Jahrhunderts" „lieber dem Wissen als dem Glauben folgen, das Selbstforschen der Autorität vorziehen"(Fürst Pückler-Muskau 1971: 20, Brief Pücklers an Varnhagen 13. Okt. 1830). In seinem eigenen Schaffen pflegt er das Impressionistische, die Dominanz des Augenblicks, die mit der offenen Form seiner Darstellungen korrespondiert. Auch der Versuch, das eigene Leben als Kunstwerk zu stilisieren, resultiert

aus den Tendenzen der von ihm erlebten geistesgeschichtlichen Epochen von Aufklärung, Klassik und Romantik (Bender 1982: 144 f.).

Ein weiterer Einflussbereich auf seine Sicht von Fremdkulturen sind sein Stand und die Fähigkeit, sich anzupassen. Immer wieder fallen der Gegensatz von fürstlichem Auftreten und die Anpassung an einfache Landessitten und Gebräuche ins Auge. Pückler verkehrt in höchsten diplomatischen Kreisen und wird von den jeweiligen Staatsoberhäuptern, bei denen er sich angekündigt hat, empfangen. Bei seinen Expeditionen ins Landesinnere begegnet er Eingeborenen auf orientalische landesübliche Weise. Er hat die Fähigkeit, sich chamäleonartig dem Milieu anzupassen, in dem er sich gerade befand. „Unter Beduinen wetteiferte er mit ihnen in Reitkünsten und Pferdekenntnis: unter Türken war er ein vollendeter Orientale und zwischendurch in europäischer Gesellschaft immer der Fürst, der [. . .] in der Beherrschung aller Lebensverhältnisse jeden übertraf."(Houben 1925: 84).

5. Nur Anpassung oder Interkulturalität?

Kann Pückler mit diesen Voraussetzungen der Fremde unvoreingenommen und neutral begegnen? Ist er sich der Andersheit der unterschiedlichen Menschen, Völker, Kulturen und Landschaften bewusst? Hier einige Beispiele: Im *Semilasso* spricht Pückler seine Überzeugung im Hinblick auf das orientalische Militär aus, dass er „nach Allem, was ich selbst von den Beduinen in Algier, Bone und dem Königreich Tunis gesehen habe [. . .], jeder resolute Offizier mit zwanzig Pferden unserer Cavallerie, in jeder Lage, hundert der bestbewaffnetsten Beduinen, wie sie jetzt beschaffen sind, ohne besondere Anstrengung die Spitze bieten kann, [. . .] sie sind aber, wo nicht ihr eigenes Interesse sehr stark im Spiele ist, dennoch keine Freunde vom Kampf und immer mehr zum Davonlaufen, als zum Angreifen geneigt" (Fürst Pückler-Muskau 2013: 611). Hier kommt das Bewusstsein zum Ausdruck, dass die orientalische Welt, schlösse sie sich nur an europäische Errungenschaften (ideologisch, technisch, militärisch) an, davon profitieren würde. Pückler hat besonders in seinem Werk *Aus Mehemed Alis Reich* und in den Bänden *Die Rückkehr* dieses Pathos entwickelt. (Böhmer 2011: XV) Er kann einfach seine Sozialisation und Enkulturation nicht vergessen, wenn er europäisch gönnerhaft meint, nur Europäer könnten die unterentwickelten Regionen dieser Erde vor allem im Orient verbessern, wie es Mehemet Ali vorgemacht hat. Man hat Pückler vorgeworfen, er inszeniere einen Imperialismus, wenn er die Europäisierung des Orients a priori als Segen versteht (Böhmer 2011: XVI). In den drei Bänden der *Rückkehr* wird diese Überzeugung Pücklers für Ägypten (Bd. 1: 206 f.) und für Syrien (Bd. 3: 101 f.) wiederholt.

Die wohl schlimmste Herablassung eines Europäers gegenüber einem Orientalen zeigt sich in Pücklers Machbuba-Geschichte und seiner Menagerie in Ägypten. Für Pückler ist die auf dem Sklavenmarkt in Kairo gekaufte Machbuba (= arabisch Geliebte oder Liebling) eine „appetitliche Wilde, die „treueste Kopie einer Venus von Tizian“ (Pückler-Muskau 1988: 244), an deren makelloser Schönheit er sich nicht sattsehen kann. Indem er von den Sklavinnen als Ware spricht (Frisch, aus zweiter Hand, Reife einer Frucht), offenbart diese Szene die Verachtung des europäischen Mannes gegenüber der eingeborenen Frau. Für ihn ist der Orient ein Ort beherrschbarer Anderer (Böhmer 2011: XVIII). Unterstrichen wird dieser typische Zeitgeist durch die auktorial wirkende ständige Ich-Perspektive des Autors. Das wird deutlich, wenn Pückler von den vier auf seiner Reise mitgeführten Sklaven und seinem kleinen Harem berichtet. Die Sklaven gehören zu seiner Menagerie arabischer Fohlen, zu zwei „herzigen Affen, drei „wundervollen Gazellen, und sie sind dressiert „wie kleine Hunde. Der achtjährige Ilaman sei der „possierlichste“ von allen. Auch besitzt er „zwey weibliche Sclavinnen, wovon die eine nur zehn Jahre alt u. schon längst keine Jungfrau mehr“ (Jahn 2004: 254) sei.

6. Ergebnisse

Hat Pückler bei den fremden Kulturen, die ihm begegneten, deren spezifische Konzepte der Wahrnehmung, des Denkens, Fühlens und Handelns erfasst und begriffen? Hat ihn das überhaupt interessiert? Wir müssen die Fragen verneinen, denn sein europäisches aufklärerisches Herrenmenschentum zeigt zwar Toleranz, doch kein Verständnis dafür, dass die fremden Kulturen nicht dem europäischen Vorbild und Weltniveau Folge geleistet haben. Er hat also aufgrund seines Zeitgeistes keine interkulturelle Kompetenz entwickeln können, sondern ist nur im Sinne Braudels von Hafen zu Hafen, von einem Haus in ein anderes umgezogen ohne sich heimatlos oder der Fremde ausgeliefert zu empfinden. Er hat sich nur angepasst und ist dem Geist seiner Zeit verhaftet geblieben. Von daher ist er unterhaltend, aber hat die Menschen des Orients nur als „herzige Affen“ zur Kenntnis genommen.

Literaturverzeichnis

Pückler-Muskau, Fürst Hermann von, *Semilasso in Afrika, Eine Reise durch Nordafrika im Jahr 1835,* Verlag der Pioniere, Berlin 2013.

Pückler-Muskau, Hermann Fürst von, *Aus Mehemet Alis Reich*, Manesse Verlag, Zürich [2]1988.

Pückler-Muskau, Hermann Ludwig Heinrich Fürst von, Die Rückkehr, 3 Bde., hrsg. von Sebastian Böhmer, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2011.

Pückler-Muskau, Hermann Fürst von, *Briefwechsel und Tagebücher. Aus dem Nachlass des Fürsten Pückler-Muskau*, Bd. 3, hrsg. von Ludmilla Assing-Grinelli, Hoffmann & Campe, Hamburg 1873; Wedekind & Schwieger, Berlin 1874–1876; Bern [2]1971.

Bender, Brigitte, *Ästhetische Strukturen der literarischen Landschaftsbeschreibung in den Reisewerken des Fürsten Pückler-Muskau*, *Analysen und Dokumente,* Peter Lang, Frankfurt a. Main 1982.

Böhmer, Sebastian, Einleitung zu *Die Rückkehr,* Bd. 1, hrsg. v. Sebastian Böhmer, Georg Olms, Hildesheim 2011.

Braudel, Fernand, *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.* 1949, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main [2] 2001.

Freller, Thomas, *Adlige auf Tour. Die Erfindung der Bildungsreise,* Thorbecke, Ostfildern 2007.

Houben, Heinrich Hubert, *Der Verstorbene, Semilasso und Kompagnie,* in: ders., *Kleine Blumen, kleine Blätter aus Biedermeier und Vormärz,* Verlag Karl Rauch, Dessau 1925, 60–86.

Jelaffke, Cordula, *Fürst Pückler. Biographien,* Verl. Neues Leben, Berlin 1993.

Lexikon der Abenteuer- und Reiseliteratur von Afrika bis Winnetou, hrsg. von Heinrich Pleticha und Siegfried Augustin, Edition Erdmann, Stuttgart u.a. 1999.

Meyer, Alfred Richard, (Hrsg.), *Fürst Pückler in Athen,* Deutsche Buchvertriebs- u. Verlags-Ges., Berlin 1944.

Jahn, Peter Milan, *Hermann Fürst von Pückler-Muskau als Schriftsteller in Ägypten,* in: *Kairoer Germanistische Studien 14* (2004), 227–262.

Sizilien als Reiseziel des kulturhistorischen Erbstudiums und der Selbsterkenntnis im Text und Bild der baltischen Reisenden des 18. und 19. Jahrhunderts: Michal Jan Borch und Carl Gotthard Grass

Ivars Orehovs (Riga)

1. Einführung

Literarische Reiseberichte bilden einen gewichtigen Bestandteil der genrischen Vielfalt in der europäischen Literaturgeschichte des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Nicht selten kommen in diesen auch bildlich visuelle Einlagen vor. Als ein Wendepunkt für die Anerkennung dieser literarischen Gattung wird traditionsgemäß die Erscheinung des Werkes *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768) des anglo-irischen Romanschreibers Laurence Sterne (1713–1768) angesehen. Aufgrund der Popularität und einer gewichtigen Rolle dieses Romans bald nach Erscheinung einer Reihe von Übersetzungen[1] erhalten die Reiseschilderungen ihren eigenen Platz unter den literarischen Gattungen.

Die derzeitige deutsche Kultur- und Literaturgeschichte scheint ohne Johann Wolfgang von Goethes (1749–1832) Italienreise 1786/1787, ebenso ohne die literarische Dokumentation dieser im Werk *Italienische Reise* (1817), unvollständig. Im Textteil über die Insel Sizilien steht:

> Vorgearbeitet in dem Steinreichen Sizilien hat uns Graf Borch sehr emsig, und wer nach ihm gleichen Sinnes die Insel besucht, wird ihm recht gern Dank zollen. Ich finde es angenehm sowie pflichtmäßig, das Andenken eines Vorgängers zu feiern. [. . .] Die Tätigkeit des Grafen scheint mir übrigens größer als seine Kenntnisse; er verfährt mit einem gewissen Selbstbehagen, welches dem bescheidenen Ernst zuwider ist, mit welchem man wichtige Gegenstände behandeln sollte. Indessen ist sein Heft in Quart, ganz dem sizilianischen Steinreich gewidmet, mir von großem Vorteil.
>
> (Goethe 2007: 251)

1 Z.B., die deutsche Übersetzung unter dem Titel *Yoriks empfindsame Reise* erschien in demselben Jahr – 1768.

Diese Charakteristik der Leistung des „Grafen Borch“ äußert in tatsächlich maßgeblicher Art und Weise die Bedeutung seiner Aktivitäten und Interessen in der Naturgeschichte für einen solchen „All-Naturwissenschaftler und Künstler des literarischen Ausdrucks“ wie Goethe, der gemäß den Ansichten des lettischen Wissenschaftshistorikers J. Stradinsh (Jānis Stradiņš; 1933–2019) die obenerwähnte und früher veröffentlichte Reisebeschreibung von Borch als Handbuch verwendet hat (siehe: Страдинь 1980: 134–145).

Vor der Erörterung einiger thematisch-wichtiger Gattungstendenzen in zwei verschiedenen reise-literarischen Schilderungen, die wie Beispiele aus zwei aufeinanderfolgenden Jahrhunderten zeigen, dass die Leute aus Nord- oder Mitteleuropa mit einer gemeinsamen und immer beliebter werdenden Nord-Süd-Richtung reisten und das Leben der Menschen und die Natur des Mittelmeerraums beschrieben, ist zu notieren, dass die Ostsee-Region jener Zeit keine Ausnahme von diesen allgemeinen europäischen Tendenzen verzeichnet. Es soll zum Beispiel erwähnt werden, dass eine Reihe von Adligen aus dem Baltikum und von einflussreichen Bürgern aus Riga – solche wie Nicolaus von Himsel (1729–1764), Ludwig August von Mellin (1754–1835), Michal Jan Borch (1753–1811) und Carl Gotthard Grass (1767–1814) – lange Reisen nach Italien durchgeführt und ihre Memoiren in handschriftlichen Notizen, Zeichnungen und Büchern hinterlassen haben.

Unter allen typographisch gedruckten Ausgaben mit einem besonderen Augenmerk auf Sizilien handelt es sich um zwei Werke: um das ursprünglich auf Französisch veröffentlichte Buch von M. J. Borch – *Lettres sur la Sicile et sur l'ile de Malthe* (Turin, 1782 – fünf Jahre nach der Reise zu diesen beiden Mittelmeerinseln), das dann aber auch in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Briefe Über Sicilien und Maltha, von dem H. Grafen von Borch an H. G. von N. geschrieben im Jahr 1777 als ein Supplement zu der Reisebeschreibung von H. Brydone* (Bern, 1783) erschien, sowie um die Ausgabe von C. G. Grass – *Sicilische Reise oder Auszüge aus dem Tagebuche eines Landschaftsmalers. 1ster u. 2ter Theil* (Stuttgart u. Tübingen, 1815).

2. Die Reiseschilderung in Briefen von M. J. Borch

Im Hinblick auf biographische Tatsachen über den „Grafen Borch“, kann man Bezug auf die Forschungsarbeiten des polnischen Doktors der Kunstgeschichte Jolanta Polanowska (2012: 551–600) und des lettischen Doktors der Philologie Aija Taimiņa (2013: 5–17) nehmen. Sie haben ihre Artikel zum Gedenken des 260-sten Jahrestages von M. J. Borch gewidmet. Er ist ein hochstehender Beamter des Polnisch-Litauischen Reiches gewesen, danach – als Amateur-Wissenschaftler in der Mineralogie und Geologie, Dichter, sowie



Abbildung 1. Das Schloß in Warklany (heute lettisch: *Varakļāni*) in den 30-er Jahren des 20-sten Jahrhunderts (Photo aus: VKPAI PDC).

als Liebhaber der Kunst bekannt. Er wurde in Warklany[2] in einer alten Adelsfamilie geboren. Vom September 1776 bis zum April 1777 verbrachte er mehr als ein halbes Jahr in Sizilien, mit besonderen Interessen für Geologie und Mineralogie. Im Jahre 1791 ließ er sich zusammen mit seiner Frau Eleonora Christina Browne (1766–1844), Tochter des Iren George Brown, General-Gouverneur von Riga, auf dem Gut seiner Vorfahren in Warklany nieder. Dorthin berief er den italienischen Architekten Vincenzo de Mazotti (1756–1798) und ließ ihn eine in der Abbildung 1. sichtbare Schloss- und Gartenanlage erbauen, was von 1783 bis 1789 geleistet wurde.

Der Text der Sammlung beinhaltet Beschreibungen (mit insgesamt 26 Kupferstichen und drei Karten) über Beobachtungen in der Natur, im Lebensstil der lokalen Bevölkerung, sowie – über die antike Architektur, es werden auch Beschreibungen Siziliens anderer Reisenden sogar mit Hervorhebung der Schwachstellen kommentiert. Eine besondere Rücksicht wird auf das Werk von Patrick Brydone (1741–1819) *A Tour through Sicily and Malta: In a Series of Letters to William Beckford, Esq. of Somerly in Suffolk* (London, 1773) genommen.

2 Varakļāni – im östlichen Teil des heutigen Lettlands.

In einer von den Zeichnungen von M. J. Borch, die das Ungewöhnliche in der Natur hervorhebt, kann man einen auch von anderen Reisenden und Künstlern bewunderten und in der Abbildung 2. sichtbaren Baum im Dorf Monte Baldo in der Nähe des Ätna erblicken. Im Text wurde dieser vom Autor während der Winterzeit ohne Laubwerk gesehene edle Baum wie folgt beschrieben:

> Der große Ruf, in welchem der Castanienbaum, der den Namen il castagno de cento cavalli hat, stehet, machte mich sehr verlangend, ihn auch selbst zu sehen; [. . .]. Man glaubt anfänglich, daß es fünf nahe beisammenstehende Bäume seyen, [. . .] bey einer genaueren Untersuchung zeigt sich aber bald, daß es Theile eines einzigen riesenmäßigen Körpers sind [. . .]. Die Frucht ist nicht größer, als bey den gewöhnlichen Castanienbäumen. Man hat in den kleinen Raum, der in der Mitte des Baums ist, ein kleines Haus gebaut, um darinn die außerordentlich große Menge von Früchten, die dieser Baum alle Jahr trägt, aufzubewahren. Was übrigens die Benennung, castagno de cento cavalli betrifft, so solle sie sich darauf beziehen, daß man fünfzig Pferde in die Mitte des Baums und fünfzig um denselben stellen könne. (Borch I. 1783: 98–100)

Einen ähnlichen persönlich erfahrenen und empirisch genau gesinnten Stil desgleichen hat der Autor im Falle von anthropologischen Beobachtungen



Abbildung 2. Aus: Borch, M. J. *Briefe über Sicilien und Maltha*. . .(Bern, 1783). – Der Kastanienbaum der *Hundert Pferde* (*il castagno de cento cavalli*) im Dorf Montebaldo in der Nähe des Ätna.

verwendet. Zum Beispiel, er staunte über den körperlich unverhüllten Stil des Badegehens im Freien der sizilianischen Bauernmädchen, das in den folgenden Worten beschrieben worden ist:

> Ich vergaß Ihnen zu sagen, daß die Mädchen in Sizilien, sich nicht schämen, ganz nackend zu baden, und daß sie, wenn sie aus dem Bad kommen, miteinander spielen und oft ringen. Da ich mich hierüber sehr verwunderte, so redete ich in Palermo mit einem sehr vernünftigen Mann davon, welcher mir zur Antwort gab, daß diß eine Gewohnheit seye, welche noch von den alten Griechen herkomme und die sich bey den vielen Revolutionen, welche Sicilien erlitten, doch noch immer erhalten habe. Da ich ihm hierauf die Unanständigkeit dieser Gewohnheit und die Gefahr entgegen hielte, welcher sich die Mädchen aussetzen, so versicherte er mich, daß die Sicilianer hierinn Sparta nachahmten, welches doch so weise Gesetze gegeben hätte [. . .]. (Borch II. 1783: 112–113)

Im Zusammenhang damit schlussfolgert A. Taimiņa mit Recht, dass für den jungen Aristokraten der Aufklärungszeit M. J. Borch, wessen Benehmen doch von Regeln und Etikette gesteuert sein sollte, „es als unziemend schien" (Taimiņa 2013: 10). Hiermit könnte auch erklärt werden, warum diese beschriebene Reflexion von dem Verfasser im Buch leider nicht mit einer thematisch entsprechenden Zeichnung ergänzt worden ist, aber in der Abbildung 3. kann man ein ethnographisch gezieltes Bild von ihm mit einer Darstellung der sizilianischen Bauernmädchen beim Tanzen finden. Der Fokus ist auf Tanzbewegungen, sehr detaillierte Kleider und Accessoires gerichtet worden.

Zum Abschluss des Überblickes über die Merkmale im Reisebericht zu Sizilien von M. J. Borch ist es auf einige wichtige und möglicherweise in Wandmalereien in „dem nördlichen Hause" – und zwar im Palast von Warklany – reflektierten Abbildungen von der „südlichen Reise" hinzuweisen, auf welche auch A. Taimiņa hindeutet und behauptet, daß zum Beispiel, eine von den in der Abbildung 4. sichtbaren Über-Tür-Malereien einen bestimmten Ort und ein Ereignis im Leben von M. J. Borch darzustellen scheint:

> Am Morgen des 13en Dezembers 1776 begab er sich zusammen mit seinen Begleitern auf den Weg zum Gipfel des Ätna. Nach einem anstrengenden und langen Besteigen auf Lavafeldern erreichten sie am Abend die sogenannte Ziegenhöhle (Grotta delle Capre – hat sich nicht mehr erhalten), wo sie übernachteten. [. . .] Die abgebildete Landschaft in der Über-Tür-Malerei im Palast von Warklany ist sicherlich die Aussicht, die von einer Person im Inneren der dunklen Höhle nach außen, auf offenes Gefilde gerichtet ist. (Taimiņa 2013: 17)



Abbildung 3. Aus: Borch, M. J. *Briefe über Sicilien und Maltha. . .*(Bern, 1783). – Rechts: Darstellung der sizilianischen Bauernmädchen beim Tanzen.

3. *Die Schilderung im Reisetagebuch von C. G. Grass*

Hinsichtlich der Literatur- und Kulturgeschichte gehört das vom Landschaftsmaler C. G. Grass geschriebene und im Jahre 1815 veröffentlichte Reisetagebuch über Sizilien der nächsten Generation oder Periode, nämlich – der Romantik, an. Den persönlichen Hintergrund, um vom Norden in die Richtung Süden aufzubrechen, des in Livland geborenen und zum Maler und Literaten werdenden jungen Mann kann man auch als eine Art Sehnsucht nach einem idealen Dasein betrachten. Entsprechend den tatsächlichen Angaben (vgl. Recke & Napiersky 1829). unternahm C. G. Grass, nach den Jahren des Lehrganges im Lyzeum von Riga, Studium der Theologie in Jena von 1786 bis 1789 – er kam

> in näherem Umgang mit Schiller und machte mehrere Fußreisen in Deutschland, auch 1790 eine Reise durch die Schweiz, wo sich seine Neigung zur Landschaftsmalerey erklärte. Nach 1790 erfolgter Rückkehr ins Vaterland erteilte er in Riga Unterricht im Zeichnen, setzte seine theologischen Studien fort, erhielt 1796 einen Ruf als Prediger [. . .], reiste aber, um eine unerwidert gebliebene Liebe zu vergessen, in demselben Jahr ins Ausland.
>
> (Recke & Napiersky 1829: 88)

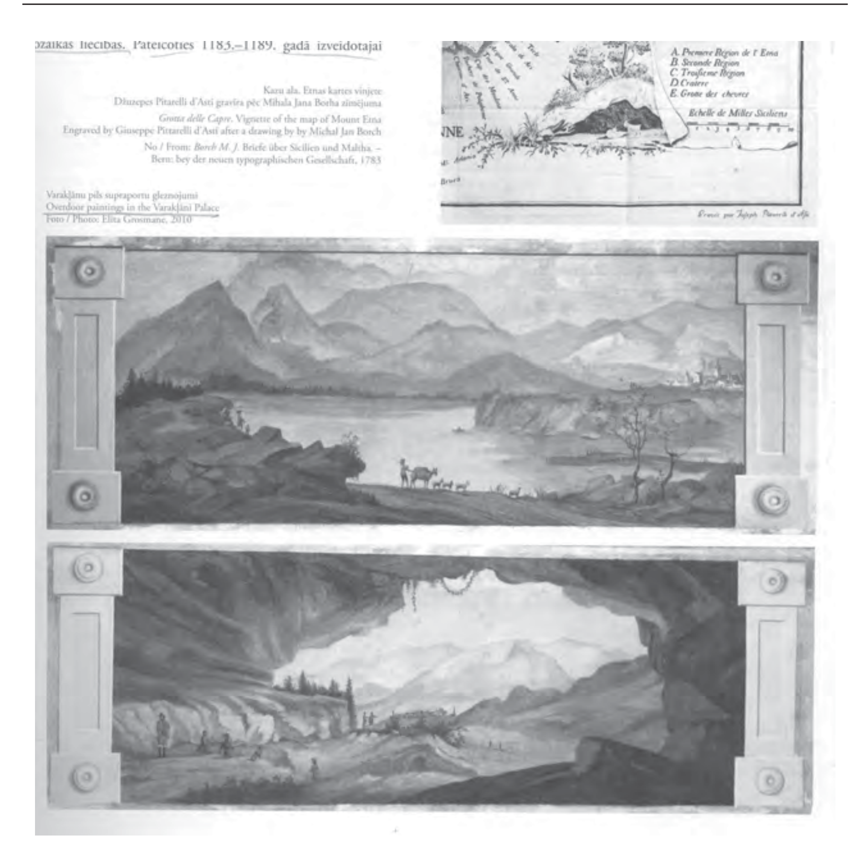


Abbildung 4. Aus: Taimiņa, A. BORCHIANA VERSUS SICILIANA. Count Borch's Sicilian Journey. . .(Rīga, 2013: 13). – Die Über-Tür-Malereien im Schloß Varakļāni (Photo: Elita Grosmane, 2010).

Im Jahre 1804 unternahm er „eine Reise nach Sizilien, ergötzte sich dort an den Schönheiten der Natur, deren treue Nachbilder in Gemälden er geworden ist" (Recke & Napiersky 1829: 88). Den Rest des Lebens hat er meistens in Rom verbracht, ohne Rückkehr in seine Heimat (siehe Recke & Napiersky 1829: 88).

Bereits in dem einleitenden Widmungskapitel des Tagebuches verwendet der Autor als ob einen leitmotivischen Satz: „Jetzt weiß ich es, was jener Aufenthalt auf der Insel mir gewesen ist" (Grass 1815: II). Also, diese selbstreflektierenden Gedanken unterstreichen als ob die Bedeutung des gefassten Beschlusses über die romantisch gesonnene Selbstdistanzierung von der früheren sozialen und emotionalen Umwelt. Als eine Art Motivation

für innovative synergetische Wirkung der künstlerischen Äußerung in Wort und Bild, die auch als Besonderheit der Romantik betrachtet werden kann, klingt die Absicht, dieses Reisetagebuch zu schreiben: „Ich könnte mir nur das als etwas verdienstliches anrechnen, daß Künstler selten dazu gelangen, von ihren Ansichten Erfahrungen, Beobachtungen etwas bekannt zu machen" (Grass 1815: VI).

Das komplette Tagebuch beinhaltet auch beigelegte 26 Kupferstiche, welche in der Tat verschiedene Panoramabilder von Sehenswürdigkeiten, als auch während der Reise kennengelernte Leute vorstellen.

Bezogen auf die textuelle und veranschaulichte Kohärenz gilt ein besonderes Augenmerk nicht nur unterschiedlichen metaphorisch-emotionalen Ausdrücken, sondern auch und vor allem – generalisierenden Aufmunterungen, zum Beispiel – länger auf der Insel zu bleiben und herumzureisen, um die Natur und Lebensweise im Wesentlichen kennenzulernen, so:

> [. . .] durch den hinreisenden Anblick der Gegend von Palermo [. . .] wurde [er – I.O.] zur völligen Reise gebracht. Die idealistische Mannigfaltigkeit, die in diesem Panorama ausgebreitet ist, wirkt auf das Gemüt mit unwiderstehlicher Gewalt (Grass 1815: 5),

oder wie ein Gemälde in Worten zu schaffen:

> Wie glorreich liegt, gegen Morgen gesehen, Palermo da, mit seinem Normannischen Dom und den vielen Thürmen [. . .]im violetten Tiefton des Morgenschattens. (Grass 1815: 6)

Solche textuellen Darstellungen der Landschaften folgen außerdem im Tagebuch anlässlich der Naturstimmungen zu verschiedenen Tageszeiten, welche damit auch selbst Grund für die Suche nach Ähnlichkeiten der Gestaltung mit den Zeichnungen des Autors, vorgestellt in Abbildungen 5. und 6., ausmachen.

Der Leser bekommt Kenntnis von einer gewissen romantischen Sehnsucht oder „einem geheimen Kummer [seiner – I.O.] ganzen sizilianischen Reise", dass der Landschaftsmaler den Gipfel des Ätna noch nicht erreicht hat: „Nun ich den Berg wieder so nahe und täglich vor mir sah, erwachte erhöhtes Verlangen in mir, diesen Wunsch zu befriedigen" (Grass 1815: 269). C. G. Grass erliegt dieser Versuchung, nimmt die Herausforderung an und in 10 ½ Stunden steigt „höher und höher durch ödes, aber doch noch hin und wieder bebautes Gefielde, wo ein schwarzer Lavastrom sich [. . .] einen Eichenwald durchbrochen hat, wo er nun da liegt, einem getöteten Ungeheuer gleich" (Grass 1815: 270). Diese Beschreibung des Aufwärtssteigens mit Bezugnahme auf Phänomene der sich kontrastvoll und metaphorisch verändernden Natur – wie Symbolen des Lebens und Todes – endet mit dem Erreichen des





Abbildung 5. Aus: Grass C. G. *Sicilische Reise oder Auszüge aus dem Tagebuche eines Landschaftsmalers. 1ster u. 2ter Theil* (Stuttgart u. Tübingen, 1815). – Palermo.



Abbildung 6. Aus: Grass C. G. *Sicilische Reise*. . .(Stuttgart u. Tübingen, 1815). – Ätna.

Gipfels, das im Text mit einer Reihe von emotionalen Ausdrücken begleitet wird, wie z. B.: „Herrlicher Moment, die etwas lang ersehntes, von ungewissem Erfolg begleitetes gelingt! [. . .] nun war der ganze Aetna mein; nun war ich in Sizilien gewesen“ (Grass 1815: 272), darüber hinaus: „[. . .] so überstieg hier der Anblick der Wirklichkeit alles, was ich mir davon denken könnte“ (Grass 1815: 273).

Mit solch einem romantisch-zielbewussten Geist beschenkter Reisende demonstriert seinen Wunsch, möglichst vollständig den naturkundlich erkennenden und emotionalen Wissensdurst zu befriedigen, er schaut in den Krater hinab, und in gewisser Kohärenz mit zwei von vier in der Abbildung 7. vorgestellten symbolischen Hauptrichtungen des romantischen Bewusstseins – synergetisch maximal aufwärts „in den Himmel hinein“ oder / und abwärts „in die Hölle hinunter“ – folgen Eindrücke der künstlerischen Stimmung des wandernden Verfassers:

> Wer dieses Bild gesehen hat, sah einen Theil von Dante’s Hölle. [. . .] Der Mensch steht hier mit beengendem Ohnmachtsgefühl vor dem unüberwindlichen Non plus ultra seiner Kraft und seines Wandels. [. . .] Sonnenlicht, weiße, rötliche, gelbe, braune, grauend violette Farbe [. . .] zeugen im Sonnenlicht die magischen Spiele, und das Schwefelgrün schimmert hindurch. (Grass 1815: 273–274)

Diese literatur-historisch und visuell wechselseitigen Eindrücke, die in dieser Hinsicht sowohl metaphorisch, als auch geographisch höchste Spitzen des ganzen Reisetagebuches angehen, werden mit einem markanten Bild der kontrastvollen Welt verallgemeinert, wo sich der Verfasser fühlt, „[. . .] wie

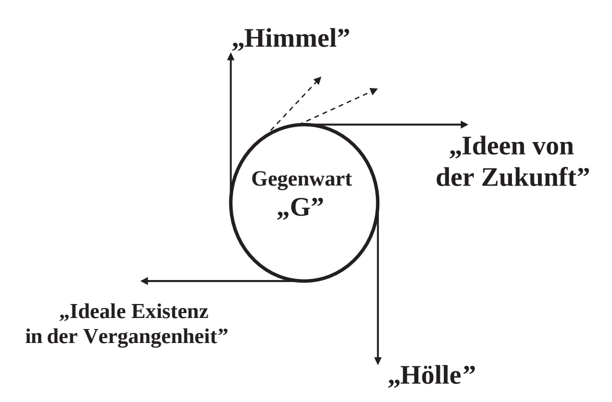


Abbildung 7. Das romantische Bewusstsein: zwei von den vier symbolischen Hauptrichtungen des romantischen Bewusstseins in Bezug auf die literarisch-malerische Darstellung von C. G. Grass – synergetisch maximal aufwärts „in den Himmel hinein“ oder / und abwärts „in die Hölle hinunter“.

in eine romantische Welt versetzt, wo lockend verführerisch das lieblichste täuschende Wunderlicht den Sitz des grauenvollsten Verderbens umspielt“ (Grass 1815: 274).

4. Fazit

Die Eigenschaften dieser beiden Reiseschilderungen über Sizilien der aus Baltikum stammenden Autoren M. J. Borch und C. G. Grass resümierend, kann man die Reisebriefe des ersteren auf den empirisch-populärwissenschaftlichen Stil beziehen, der mit dem aufklärerischen 18. Jahrhundert kohäriert, aber die selbstreflexive Ausdrucksweise des Reisetagebuches von C. G. Grass assoziiert sich mit der schöngeistig-romantischen Schreibweise und dem Zeichnungs- bzw. Malereistil der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts.

Literaturverzeichnis

Borch, Michal J., *Briefe über Sicilien und Maltha, von dem H. Grafen von Borch an H. G. von N. geschrieben im Jahr 1777 als ein Supplement zu der Reisebeschreibung von H. Brydone*, bey der neuen typographischen Gesellschaft, Bern 1783, erster Theil – 200 S., zweyter Theil (II.) – 204 S.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Italienische Reise*. Kommentiert von Herbert von Einem, Verlag C.H. Beck oHG., München 2007 (Jubiläumsausgabe).

Grass, Carl Gotthard, *Sicilische Reise oder Auszüge aus dem Tagebuche eines Landschaftsmalers,* J. G. Cotta, Stuttgart/Tübingen 1815, erster Theil – 244 S., zweiter Theil – 435 S.

Polanowska, Jolanta, The Palace Garden in Warklany – Work of the Owner Michal Jan Borch and Architect Vincenzo de Mazotti, in: *Biuletyn Historii Sztuki* 3–4 (2012), 551–599.

Recke, Johann Friedrich von, Napiersky, Karl Eduard (Hrsg.), *Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrtenlexikon der Provinzen Livland, Esthland und Kurland*, Bd. 2, bey Johann Friedrich Steffenhagen und Sohn, Mitau 1829.

Страдинь, Ян Петрович, М. Я. Борх – полский естествоиспытатель из Латгалии, in: Академия наук Латвийской ССР (Изд.), *Из истории естествознания и техники Прибалтики = Acta historiae scientiarum Baltica,* Т. 6, Зинатне, Рига 1980, 134–145.

Taimiņa, Aija, BORCHIANA VERSUS SICILIANA. Count Borch’s Sicilian Journey and its Reminiscences in Literature and Art. (Lettisch mit einer englischen Zusammenfassung), in: *Mākslas vēsture un teorija* 16 (2013), 5–17.

Tra due mari – Der etwas andere Reisebericht. Die „Stiefelspitze“ Italiens im Spiegel des Werkes von Carmine Abate

R. Rossella Pugliese (Rende)

1. Einführung

Als sie den Gipfel einer Bergkette erreichen, entschädigt sie die Aussicht für die erlittenen Strapazen: das glänzende Blau der zwei Meere, des Ionischen und des Tyrrhenischen, eines zu ihrer rechten, eines zu ihrer linken. Die beiden Meeresbuchten, der Golf von Sant’Eufemia und der Golf von Squillace, sehen aus wie mit Jadins geübter Hand gezeichnet, so schön sind sie. (Abate 2016: 67)

Mit diesen Worten beschreibt Carmine Abate in seinem Buch *Tra due mari* (2002)[1] das Bergdorf Roccalba, einen fiktiven Ort in der Mitte Kalabriens, der „Stiefelspitze“ Italiens. Hier, an der engsten Stelle von Kalabrien, wo Ionisches und Tyrrhenisches Meer gleichermaßen zu sehen sind, stand einst die Ruine des *Fondaco del Fico*, ein in ganz Kalabrien berühmtes Landgut, dessen Geschichte vermutlich bis auf Cicero zurückgeht. Durchreisende aus aller Welt machten hier Station. Im Jahr 1835 soll sich dort sogar Alexandre Dumas zusammen mit seinem Hund Milord auf seiner Reise durch Italien aufgehalten haben.

Kalabrien ist eine Landschaft, in der die Lebensgewohnheiten der Menschen aus dem Osten, dem Westen, dem Norden und dem Süden zu einem einzigen kulturellen Raum verschmelzen, eine Landschaft, aus der Stimmen der Vergangenheit bis in die Gegenwart klingen, eine Landschaft, deren Gerüche und Aromen von Abate in seinem Werk geradezu bildlich entfaltet und zum Leben erweckt werden. Mit seiner musikalischen, polyphonen, fast plastisch anmutenden Sprache beschreibt Abate die vor Hitze flimmernde Landschaft Kalabriens mit ihren schillernden Farben, ihrem Licht. Er besingt das „glänzende Blau“ (Abate 2016: 67) der *zwei Meere* dergestalt, dass man als Leser das Salz der beiden Meere regelrecht schmecken, deren frische Brise wahrnehmen, die brennende Sonne spüren kann.

1 Zum besseren Verständnis für den deutschsprachigen Leser wird an dieser Stelle aus der deutschen Übersetzung zitiert: Abate, Carmine, *Zwischen Zwei Meeren.* Übersetzung Esther Hansen. Aufbau, Berlin 2016.

Der vorliegende Beitrag möchte zeigen, inwiefern *Tra due mari* tatsächlich als Reisebericht verstanden werden kann, und dass er die wichtigsten Merkmale des Reiseberichts in sich trägt; darüberhinaus soll dargestellt werden, wie es Carmine Abate gelingt, die mediterrane Landschaft Kalabriens und deren Menschen sprachlich zu gestalten.

2. Die „Stiefelspitze" Italiens im Spiegel des Werkes von Carmine Abate

Carmine Abate gehört zu den erfolgreichsten italienischen Autoren der Gegenwart.

Er stammt aus Carfizzi, einem kleinen, albanischen Dorf Kalabriens in der Provinz Crotone. Im 15. Jahrhundert fanden hier Albaner auf der Flucht vor den muslimischen Osmanen Zuflucht. Heute noch wird dort Altalbanisch (Arbëresh) gesprochen. Auch werden in Carfizzi die Arbëresh – Traditionen ausgiebig weiter gelebt und gepflegt.

Hier verbrachte Abate seine Kindheit und erste Jugendzeit und zog dann zum Literaturstudium nach Bari an die Universität, danach nach Hamburg zu seinem Vater, der dorthin ausgewandert war. Nach seiner Rückkehr nach Italien ließ er sich in Besenello im Trentino nieder, wo er zunächst als Lehrer weiterarbeitete und zugleich aber eine rege Tätigkeit als Schriftsteller fortsetzte. Seitdem schreibt er – vielfach ausgezeichnet – Erzählungen, Gedichte, vor allem Romane. Oftmals wird er in neueren Reiseführern auch als „Reiseliteratur" empfohlen.

Migration, Identität, das Leben zwischen den Welten, Kulturunterschiede und das albanische Geschichtsgedächtnis, welches sich stets mit der Geschichte Kalabriens verwebt, sind immer wieder Themen seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Viele seiner Werke wurden in mehrere Sprachen übersetzt, auch ins Deutsche, so z.B. *La moto di Scanderberg* (1999) – *Der Geschmack wilder Feigen* (2001)[2]*, La collina del vento* (2012) – *Der Hügel des Windes* (2013)[3]. Diese Werke wurden mehrfach mit Preisen ausgezeichnet, Letztgenanntes mit dem berühmten *Premio Campiello*.

In diesem Beitrag soll *Tra due mari* (2002), das dritte ins Deutsche übersetzte Buch untersucht werden. Der Titel wurde wörtlich übersetzt: *Zwischen*

2 Abate, Carmine, *Der Geschmack wilder Feigen,* Übersetzung Ulrich Hartmann, Piper, München 2001.

3 Abate, Carmine, *Der Hügel des Windes,* Übersetzung Esther Hansen, Aufbau, Berlin 2013.

zwei Meeren (2016)[4]. Es nimmt eine besondere Stellung im literarischen Oeuvre des Autors ein, weil Carmine Abate damit seinen endgültigen Durchbruch schaffte. Zudem ist es wohl auch das einzige Werk, indem der albanische Ursprung des Autors nur einen untergründigen Bezug hat. Abate selbst kommentiert hierzu: „Es ist meine Versöhnung mit Kalabrien“ (Abate, C., zit. in G. Mair 2002). Ferner ist dieser sogenannte „Roman“ von besonderer Relevanz, weil er – so die hier vertretene These – sehr gut als literarischer „Reisebericht“ gelesen werden kann.

3. Tra due mari – *Ein Reisebericht?*

Aus den verschiedenen Auffassungen des Begriffs „Reisebericht“, die in der einschlägigen Fachliteratur nachzulesen sind, lassen sich drei große Makrodefinitionen herauslesen:

In einer sehr engen Definition versteht man den Reisebericht als Darstellung tatsächlicher Reisen (vgl. Brenner 1998: 9; 51; Holdenried 1997: 336; Vlasta 2015) oder, aus einer weiteren Perspektive, auch als Beschreibung erfundener Reisen (vgl. Holdenried 1997: 336). Im weitesten Sinne wird der Reisebericht oft auch als Beschreibung einer „inneren Reise“ (Korte 1996: 9–10) verstanden, bei der das „reisende Ich bewusst [im] Mittelpunkt“ steht, wie dies z.B. bei literarischen Figuren in Bildungsromanen häufig der Fall ist (vgl. Vlasta 2015).

Laut *Metzler Literatur Lexikon* (1990: 384) werden folgende charakterisierende Merkmale in der Definition des Begriffs festgelegt: Im Gegensatz zum Reiseroman vermittelt der Reisebericht insbesondere „topographische, ethnolog., (kunst)-histor., wirtschaftl. und gesellschaftspolit. Fakten sowie persönl. Erfahrungen und Eindrücke des Reisenden **(**manchmal ins Fiktive ausgeweitet)“. Reiseberichte sind sowohl, „[j]e nach Intention des Verfassers [. . .] 1. *geografische Schriften und wissenschaftliche Reisebeschreibungen* [. . .][deren] wesentl. Kriterium [. . .] die gesicherte Information [ist]“, als auch „2. *literar. Reisebeschreibungen* [. . .][denen] **t**atsächl. Reisen zugrunde [liegen], die jedoch subjektiv ausgestaltet werden und bisweilen Faktisches und Fiktives, Authentisches und Kolportiertes verbinden, aber stets Anspruch auf Glaubwürdigkeit erheben“.

4 Abate, Carmine, *Zwischen Zwei Meeren,* Übersetzung Esther Hansen, Aufbau, Berlin 2016.

Man könnte also den Reisebericht als eine Art „Mischform“ (Holdenried 1997: 336) verstehen, welche sich zwischen Fachtext und Literatur, zwischen Faktizität und Fiktion gestaltet.

Inwiefern kann nun *Tra due mari* tatsächlich als Reisebericht gelesen werden? Wie gelingt es Carmine Abate, die mediterrane Landschaft Kalabriens und deren Menschen sprachlich und stilistisch zu gestalten? Um diese Fragestellungen zu beantworten, wurde der Versuch unternommen, das Buch anhand der genannten Merkmale zu analysieren.

Für die Analyse wurden darüberhinaus die für die Gattung Reisebericht charakteristischen Merkmale Intertextualität (vgl. Pfister 1993; Korte 1996), Mehrsprachigkeit (vgl. Korte 1996; Vlasta 2016), Metatextualität (vgl. Korte 1996; Vlasta 2016) und Hybridität (vgl. Korte 1996; Vlasta 2015) hinzugezogen, weil sie „bisher kaum analysiert wurden“ und „den Reisebericht [. . .] zu einem fruchtbaren und vielfältigen Gegenstand für die literaturwissenschaftliche Forschung“ (Vlasta 2015) machen. Aus Platzgründen beschränkt sich die Analyse hier ausschließlich auf diese sowie auf die oben genannten Merkmale[5].

Zunächst zu den erstgenannten Merkmalen, den diversen topografischen und ethnologischen Fakten:

Florian, der Ich-Erzähler bietet eine genaue Beschreibung der mediterranen Landschaft Kalabriens mit ihren topografischen Details, den Gebäuden, den Straßen, Sehenswürdigkeiten, die tatsächlich existieren, bzw. existiert haben.

Das erzählende Ich gewährt dem Leser Einblicke in seine kulturspezifischen und persönlichen Denk- und Wahrnehmungsweisen, die er an das bereiste Kalabrien heranträgt, schildert seine Gefühle und Stimmungen, beschreibt Eindrücke von den Menschen, setzt deren Eigenschaften, Fröhlichkeit und Ausgelassenheit ins Bild, und schildert Versäumnisse und das Verschulden einer komplexen Gesellschaft.

Tatsächlich verwebt Abate in diesem Buch die Geschichte einer arbëreshsüditalienischen Familie auch mit (kunst-)historischen, wirtschaftlichen und gesellschaftspolitischen Fakten Kalabriens: So zeichnet er die Geschichte vom *brigantagio postunitario* (vgl. Luzi 2008) der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bis hin zu den Konflikten zwischen den Bauern und den mächtigen Landbesitzern in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts nach (vgl. Luzi 2008).

Zugleich verweist er auch auf Probleme der jüngeren Zeiten, von der kriminellen Vereinigung der *‘Ndrangheta*, der Ausbeutung von Landschaft

5 Die hier angewandten genrespezifischen Merkmale erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

und Bevölkerung, der Armut und Arbeitslosigkeit. Er erzählt schließlich vom Drama der Emigration nach Deutschland und anderen Ländern des Nordens und vermittelt somit wertvolle Erkenntnisse und Informationen von gesellschaftlicher Relevanz (vgl. Luzi 2008).

Kalabrien ist bei Abate auch das Land der sog. *Germanesi,* die nach ihrer Emigration nach Deutschland wieder in ihr Land zurückkehren, wo sie ihre Existenz fristen, zwischen Ablehnung und Reintegration, zwischen Verlust und Wiederherstellung ihrer Identität (vgl. Luzi 2008).

In Abates Text vibriert der Süden Italiens zwischen Fiktion und Wirklichkeit: Von der Beschreibung der phantastischen Bilder der kalabrischen *Grand Tour* des Giorgio Bellusci und seines Freundes Hans Heumann in Anlehnung an Norman Douglas und dem Paar Dumas-Jadin, bis hin zu den faszinierenden Schilderungen der scharfen und sinnlichen Gerüche der Landschaft wie auch der Familien- bzw. Liebesgeschichten über drei Generationen hinweg.

Betrachtet man das Werk genauer, stellt man fest, dass man die vier genannten genrespezifischen Merkmale im Text feststellen kann.

3.1. Intertextualität

Das Merkmal der Intertextualität ist zweifelsohne gegeben. Im Text gibt es mehrere inhaltliche Bezüge zu anderen Texten, zu anderen Reiseberichten, die von anderen Reisenden berichten. So bezieht sich Abate in *Tra due mari* an mehreren Stellen z. B. auf Norman Douglas, der zwischen 1907–1911 Kalabrien durchreiste und diese Reise in seinem Reisebericht *Old Calabria* (1915) festhielt (vgl. Abate 2002: 21)[6].

Außerdem wird mehrmals Alexandre Dumas zitiert sowie auf andere Kalabrien-Reisende aus vergangenen Jahrhunderten wie z. B. Friedrich Leopold von Stolberg (67) Henry Swinburne (29), Duret De Tavel (29), Vivant Denon (29), Justus Tommasini (29), Charles Didier (29), François Lenormant (29) u.v.a. Bezug genommen.

3.2 Mehrsprachigkeit

Die lebensweltliche Mehrsprachigkeit (vgl. Gogolin 2008) des Autors fließt eindeutig an mehreren Textstellen seiner Werke ein, da er im italienischen Originaltext immer wieder Ein- und Mehr-Wort-Interferenzen bis hin zu längeren Passagen in deutscher Sprache, dem kalabrischen Dialekt, oftmals auch

6 Die im Folgenden zitierten Beispiele stammen alle aus der italienischen Originalausgabe *Tra due mari* (2002), daher werden Folgenden Zitate unter Angabe der Seitenzahl im Text nachgewiesen.

dem Arbëresh einbringt. Mehrsprachigkeit dient in *Tra due mari* primär einer realistischen Darstellungsweise. So erfüllt sie den Zweck, das Fremde und das Eigene zu markieren, die Koexistenz der Sprachen und Kulturen aufzuzeigen und die multiplen kulturellen Identitäten der Figuren sowie des Autors hervorzuheben. Abates Mehrsprachigkeit ist zugleich Ausdruck einer Reise im Raum seiner Sprachen:

> „Io will spielen con voi, spielen all'ammucchia"; (51); „Subito me ne pentii e, senza aprire per non disturbarlo, dicevo: «Gute Nacht, Papi». E lui, continuando a battere sulla tastiera, rispondeva: «Gute Nacht, Schatz»." (73); „Florian, mein Schatz, sag' bitte nicht nein!"(76); „Komm bald nach, wir warten auf dich. Ti aspettiamo. A presto." (149).

3.3 Metatextualität

Auch auf metatextueller Ebene ist bei Abate das Traditionsbewusstsein in Bezug auf das Genre der Reiseberichte klar erkennbar. So bezieht er sich oft auf Bücher über das Reisen durch, bzw. nach Kalabrien, wie z. B. auf Alexandre Dumas' *Voyage dans le Midi D'Italie, Album 2, Oct, 1835* (100) oder *Le Capitaine Arena* (57) und nimmt so das Reiseliteraturgenre in den Text auf, indem er den Erzähler reflektieren, kritisieren, bzw. kommentieren lässt:

> Semplice: avevo letto *Le Capitaine Arena* di Alexandre Dumas, e in questo libro di viaggi avevo trovato che nell'autunno del 1835 Dumas, il suo amico Jaden e il cane Milord erano stati costretti ad attraversare via terra la Calabria perché una violenta tempesta aveva impedito allo Speronare di proseguire la navigazione verso nord. (57)[7]

3.4 Hybridität

Schließlich finden wir das Merkmal der Hybridität. Abate bewegt sich bewusst an der Grenze zwischen Fakt und Fiktion. Durch diese komplexe Verflechtung von realen und fiktiven Elementen, welche auf narrativer Ebene einer Verschränkung zwischen faktualem und fiktionalem Erzählen entspricht,

7 Deutsche Fassung: „Ganz einfach: Sie hatte *Le Capitaine Arena* von Alexandre Dumas gelesen und in diesem Reisetagebuch hatte sie gefunden, dass Dumas, sein Freund Jadin und der Hund Milord im Herbst 1835 gezwungen waren, Kalabrien zu Fuß zu durchwandern, weil ein heftiges Unwetter ihr Schiff *Speronaro* an der Weiterfahrt Richtung Norden gehindert hatte." (Abate 2016: 69–70).

gestaltet Abate ein hybrides Genre, das Fakten mit literarischen Mitteln subjektiv beleuchtet, arrangiert und vermittelt.

In seinem Reisebericht *Tra due mari* vermischt Abate eine empirisch überprüfbare Referenz mit einer rein imaginären Referenz: So ist z. B. das schöne *Roccalba* ein fiktiver Ort, gleichzeitig aber auch ein wahrhaft autobiografischer Raum, der nicht nur als Rahmen oder Hintergrund für die erzählten Ereignisse fungiert, sondern auch als generative Kraft eines thematischen Kerns, der sowohl die persönlichen Erfahrungen des Autors als auch die von Familienmitgliedern und Dorfbewohnern umfasst.

Die Familienherberge *Il Fondaco del Fico* hat es im 18. und 19. Jh. zwischen der Ortschaft Maida und dem arbëreshen Dorf Vena wirklich gegeben; Die reale Existenz dieser Herberge ist nicht nur in den Reiseberichten berühmter Autoren wie Swinburne, Friedrich Leopold von Stolberg, Alexandre Dumas nachzulesen.

Wahr ist auch die Reise Dumas' und Jadins im Jahr 1835 von Messina nach Scilla, über Villa San Giovanni, nach Pizzo, zum *Fondaco del Fico* in Vena, und schließlich nach Cosenza. Dumas *Voyage en Calabre* (1843) erwähnt jedoch nur kurz seine Rast im *Fondaco del Fico* und hinterlässt damit einen geschichtlichen Freiraum, der es Abate erlaubt, seiner Phantasie freien Lauf zu lassen für das fiktionale Erzählen der Geschichten über Dumas' Treffen mit der Familie des Gastwirts Bellusci. Dass es den *Fondaco del Fico* tatsächlich gegeben hat, wird auch vom Anthropologen Vito Teti in seinem Essay *Il Fondaco del Fico – Taverne, locande e alberghi in Calabria* (1995) bestätigt.

In Wirklichkeit hat der *Fondaco del Fico* ein weniger erbauliches Schicksal gehabt, welches sich von der literarischen Fiktion unterscheidet. Heute gibt es ihn nicht mehr. Er wurde ausgelöscht, abgerissen, zerstört, unter fast allgemeiner Gleichgültigkeit, um eine lange Mauer entlang der *Autostrada del Sole* in der Nähe von Eccellente und Acconia zu errichten (vgl. Teti 2019).

4. Die Reise: Motiv – Form – Sprache

In Abates Buch kommen nicht nur die genannten, genrespezifischen Merkmale zum Tragen, sondern auch weitere, grundlegende Elemente, die dafür sprechen, dass er als Reisebericht gelesen werden kann. Die Reise ist in diesem Buch ein determinierendes Element, sowohl thematisch als auch formal. In der Tat wird die Struktur des Buches durch mehrere Reisen bestimmt, die durch die jeweiligen Kapitel des Buches angekündigt werden. So wird die Einleitung als *Abreise* bezeichnet, es folgen die weiteren Kapitel, jeweils als

Erste Reise, *Zweite Reise*, *Dritte Reise*, *Vierte Reise*, sowie der Schluss als *Einkehr im Fondaco del Fico*.

Die *Erste Reise* ist die des Giorgio Bellusci, eine Reise von Kalabrien nach Bari, nach Apulien. Auf dieser Reise lernte Giorgio in den 1950er Jahren Hans Heumann kennen, einen jungen deutsche Fotographen, der sich auf der Suche nach Licht, Landschaften und Nahrung für seine Kunst auf die Reise macht, von Hamburg nach Kalabrien. Es wird, parallel hierzu, auch über die Reise Alexandre Dumas berichtet, der zusammen mit Jadin und dem Hund Milord 1835 Kalabrien zu Fuß durchwandert hat und im *Fondaco del Fico* Halt machte. Die *Zweite Reise* ist die Rosannas, Florians Mutter, von Roccalba nach Deutschland, wo sie als Lehrerin Hans Heumanns Sohn Klaus trifft und ihn heiratet. Sie werden zwei Kinder haben, Florian, der Ich-Erzähler, und sein jünger Bruder Marco. Florian, ein Junge, der zwischen zwei Welten und zwei Kulturen lebt, erzählt die Geschichte seines Großvaters Giorgio in der ersten Person, sein Geheimnis, seine Besessenheit den zerstörten *Fondaco del Fico* wieder aufzubauen. Die *Dritte Reise* führt Florian aus Hamburg nach Roccalba, wo er nach dem Abitur beschließt zu leben, um nach dem Tod seines Großvaters den *Fondaco del Fico* wieder aufzubauen. *Die Vierte* und letzte *Reise* ist die von Giorgio und Hans auf derselben Reiseroute, die sie bereits in ihrer Jugend gemacht hatten und auf der sie schließlich dem Tod entgegen gehen. Die Reisen vollziehen sich in Raum und Zeit zugleich, zwischen Italien und Deutschland, zwischen Kalabrien und Hamburg, zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Es sind Beschreibungen fiktiver, aber auch realer Figuren der Vergangenheit, möglicher, tatsächlicher oder fiktiver Reiseerlebnisse. Die Reise scheint ein schicksalhafter Aspekt der biografischen Erfahrung der Figuren zu sein. Reise und Reisebericht werden zu ausdrücklichen Mitteln der Selbsterkundung.

Sprachlich orientiert sich Abate an der Alltagssprache, z. T. auch mit folkloristischer Nuance und streckenweise emotional ansprechend. Seine Sprache zeichnet sich durch große Anschaulichkeit aus, durch umfangreiche Darstellung von Details wird eine starke Realitätsnähe generiert. Orte, Personen und Situationen werden möglichst konkret geschildert, was dem Leser eine genaue Vorstellung erleichtert. Abate verwendet hierzu z. B. die für Reiseberichte typischen Strukturwörter für den zeitlichen Verlauf der Reise z.B. „Il giorno seguente“ (60)[8], „Alle dodici in punto“ (60)[9], „L’indomani, nella tarda mattinata di quella domenica di luglio“ (62)[10], „Qualche settimana dopo“

8 „Der nächste Tag“ (Abate 2016: 74).
9 „Um Punkt zwölf“ (Abate 2016: 74).
10 „Am Tag darauf, am späten Vormittag jenes Julisonntags“ (Abate 2016: 76).

(41)[11]; Strukturwörter für die räumlichen Stationen der Reise, z.B. „sulla strada per Maida" (54)[12], „verso la montagna" (54)[13]; Ortsangaben, z.B. „davanti a lui" (20)[14], „si ergeva in mezzo a un'isola" (44)[15]; „in cima ad un promontorio" (55)[16]; Verben, die Bewegung oder Richtung anzeigen, z.B. „stava girando a vuoto" (19)[17], „stava correndo [. . .] sempre diritto" (20)[18]; anschauliche Adjektive, z.B, „grassocce e pelose" (46)[19]; „accecante" (75)[20], u.v.a.

5. Schlussbetrachtungen

Abschließend kann festgehalten werden, dass *Tra due mari* aus den genannten Gründen durchaus als Reisebericht interpretiert werden kann und den unterschiedlichsten Reiseerfahrungen, wie denen der *Grand Tour*, der Emigration, der Reise als Zweck der Selbsterkundung Ausdruck verleiht. Ziel dieses Reiseberichts ist es zudem, seinen Lesern Fernes und Fremdes nahe zu bringen und sie an authentischen Erlebnissen teilhaben zu lassen. Durch Einsicht in andere Länder und Kulturen soll der Leser informiert und zugleich unterhaltsam bereichert werden (vgl. Blumenauer et al. 1985: 179; Mast 2000: 235). Denn, dies ist wohl das Ziel eines jeden Reiseberichts, dass er die beschriebenen Orte in „den verallgemeinbaren Raum einer kollektiven Mythologie" (Bayard 2013) versetzt, mit der sich möglichst viele seiner Leser zu identifizieren vermögen.

11 „Einige Wochen später" (Abate 2016: 50).
12 „Auf der Straße nach Maida" (Abate 2016: 65).
13 „in die Berge" (Abate 2016: 66).
14 „Vor ihm" (Abate 2016: 23).
15 „Er ragte aus einer Insel" (Abate 2016: 53).
16 „[Auf dem] Gipfel einer Bergkette" (Abate 2016: 66).
17 „Er drehte sich im Kreis" (Abate 2016: 22).
18 „rannte er immer geradeaus" (Abate 2016: 23).
19 „dick [. . .], behaart [. . .]" (Abate 2016: 56).
20 „blendend" (Abate 2016: 91).

Literaturverzeichnis

Abate, Carmine, *Tra due mari,* Mondadori, Milano 2002.

Abate, Carmine, *Zwischen zwei Meeren,* Aufbau, Berlin 2016.

Bayard, Piere, *Wie man über Orte spricht, an denen man nicht gewesen ist,* Kunstmann, München 2013.

Blumenauer, Hartmut, et al., E*inführung in die journalistische Methodik,* VEB Bibliographisches Institut, Leipzig 1985.

Brenner, Peter J., *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur,* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.

Gogolin, Ingrid, *Der monolingue Habitus der multilingualen Schule*, Waxmann, Münster 2008.

Holdenried, Michaela, Reiseliteratur, in: Horst Brunner und Rainer Moritz (Hrsg.) *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik,* Ehrlich Schmitt Verlag, Berlin 1997.

Korte, Barbara, *Der englische Reisebericht – Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Darmstadt, 1996.

Luzi, Alfredo, Spazialità e nostos in 'La festa del ritorno' di Carmine Abate, in: *Cahiers d'études italiennes* 7 (2008), 91–100.

Mair, Georg, Welt in der Nische, *Südtiroler Illustrierte*, 11. April, 2002 <http://www.carmineabate.net/illustrierte.htm> (Stand: 30.09.21).

Mast, Claudia (Hrsg.), *ABC des Journalismus: ein Leitfaden für die Redaktionsarbeit.* 9., überarb. Aufl. UVK Medien, Konstanz 1990.

Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen, hrsg. v. Günter Schweikle, Irmgard Schweikle, Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, und Burghard Moeninghoff, J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar 1990.

Teti Vito, 'Il Fondaco del Fico'. Taverne, locande e alberghi in Calabria (fine Settecento-prima metà del Novecento), in: *I viaggi di Erodoto* 27/9 (1995), 80–101.

Teti, Vito, La Calabria e le rovine: abbandono, memoria e costruzione identitaria, in: *Dialoghi Mediterranei* 37 (2019) <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-calabria-e-le-rovine-abbandono-memoria-e-costruzione-identitaria/> (Stand: 30.09.2021).

Pfister, Manfred, Intertextuelles Reisen, oder: Der Reisebericht als Intertext, in: Herbert Foltineck, Wolfgang Riehl und Waldemar Zacharasiewicz (Hrsg.), *Tales and "their telling the difference". Zur Theorie und Geschichte der Narrativik*, Winter, Heidelberg 1993, 109–132.

Vlasta, Sandra, Reisen und davon erzählen: Reiseberichte und Reiseliteratur in der Literaturwissenschaft, in: *literaturkritik.de* 9 (2015) <https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=21077> (Stand: 30.09.2021).

Kulturgrenzen im multikonfessionellen Gebiet. Reisebeschreibungen aus dem 19. Jh. zum Amselfeld und über Montenegro

Miodrag M. Vukčević (Belgrad)

1. Friedrich August II von Sachsens adriatisches Iterarium

Den seinerzeit Aufmerksamkeit erregenden Bericht zur Reise des sächsischen Königs Friedrich August II. entlang der Hafenstädte und Inseln an der östlichen Adriaküste im Jahr 1838 legte sein Begleiter Bartolomeo Biasoletto vor, ein italienischer Apotheker und Botaniker, der gebürtig aus der bereisten Umgebung stammte. Da Friedrich August selber ein leidenschaftlicher Naturforscher war, galt das Interesse der Expedition wissenschaftlichen Ergebnissen. In der nachträglich erschienenen deutschen Übersetzung des ursprünglich auf Italienisch verfassten Berichts wird der Schwerpunkt vom wissenschaftlichen auf den einer Reisebeschreibung verlegt. Sowohl die Ortsbezeichnungen als auch die beschriebenen Bräuche setzen die Bevölkerung in Verbindung zu einer Naturlandschaft, die den Lesern den Geist des ethnologisch Unbekannten literarisch näherbringen soll.

1.1 Die Multikulturalität an der adriatischen Ostküste

Die Reisebeschreibung weckt anhand der Toponymik mit u. A. Laibach, der „Strasse von Optschina“ und dem *Monte-spaccato* einen Eindruck lebhafter Multikulturalität. Zur Verständniserleichterung versah Eugen Freiherr v. Gutschmid seine Übersetzung deshalb mit kritisch ausgerichteten Anmerkungen, die das Grabmal Johann Joachim Winkelmanns in Triest, umgeben von Denkmälern aus der Römerzeit sowie „Seltene[m] und Vaterländische[m]“ dem „sächsischen Landsmann[. . .] zu Ehren“ (Biasoletto 1842: 8) im kulturkritischen Kontext vorstellen. Dieser lässt sich an den mehrsprachigen Ortsbezeichnungen erkennen (Zadar/ Zara/ *Jadera* u. a.), die den lautlich angepassten Ableitungen aus der Ausgangssprache deutsche Lehnbezeichnungen und quasi auf einer Metaebene funktionierende lateinische Namen hinzufügen. Kunsthistorische Denkmäler wie die Kirche *San Simeon* in Zadar und die hier aufbewahrten Gebeine des Heiligen Schutzpatrons, die an das Gelübde der Königin Elisabeth von Bosnien (Ungarn), die aus dem serbischen

Adelsgeschlecht der Kotromanić' stammt, an ihren Gemahl Ludwig I. von Ungarn erinnern, die Gemälde von Vertretern der venezianischen Malerei und späten Renaissance sowie Werke venezianischer Architekten zeichnen den Kulturkreis eindeutig ab. Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Angaben bestehen zwar nicht, obschon die Frage nach der Quelle für diese offen bleibt, da sie ergänzend in den Anmerkungen des Übersetzers Gutschmid stehen und nicht im ursprünglich italienischen Text.

1.1.1 Der westliche Glaubensritus an der adriatischen Ostküste

Über die Halbinsel Pelješac (*Sabioncello*) mit dessen Toponymen Orebich und Grυž (Gravosa, *Santa Croce*), dem Grenzort Bergato, von Dubrovnik eine Stunde zum osmanischen Reich entfernt, schiffte die Expedition sich in die Bucht von Kotor ein. Aber anders als in der Hafenstadt Zadar, der Hauptstadt des katholischen Landes Dalmatien, wo man neben dem Sitz eines Erzbischofs, Metropoliten von ganz Dalmatien, insgesamt sieben Kirchen einschließlich einer griechischen antraf, finden im Meerbusen von Kotor nur zwei Kirchen eine Erwähnung. Die kulturhistorische Grundlage wird zwar der katholischen Konfession der Bewohner Kotors zugeschrieben, die umliegenden Ortschaften werden aber nicht auf ihre Konfession hin vorgestellt. Zum einen wird mit der Kirche auf der Insel vor dem in der Bucht von Kotor liegenden Ort Perast kunsthistorisch eine Brücke zum umliegenden Gebiet geschlagen. Auch kann man aus den Erläuterungen des Übersetzers einen Versuch der Erhebung von näheren Angaben erkennen. Aus den Angaben zum Erdbeben in Dubrovnik vom 6. April 1667 oder zur griechischen Kirche in der Stadt lässt sich aber schließen, dass der Kenntnisstand über die südlicher gelegene Region nicht auf derselben Höhe war. Dem naturwissenschaftlichen Interesse war die zusätzliche Angabe über die der Legende nach in der Domkirche des Hl. Triphonius in Kotor aufbewahrten Reliquien hinreichendes Ausweiten bekannter Kulturkreise, weshalb die deutlichen Veränderungen an der Kirche nach den zwei verheerenden Erdbeben von 1563 und insbesondere 1667 nicht erwähnt werden, obwohl sie für die Erforschung von Kulturdenkmälern bedeutend sind (Živković 2005: 86).

Unmittelbar am Meerbusen von Kotor befand sich die österreichische Grenze zu Montenegro. Dessen lateinische Bezeichnung *Mons Scodrus*, im Slavischen *Cernagora* als süd-westlicher Teil des alten serbischen (König-) Reiches, steht für Biasoletto im Zusammenhang mit dem Frieden von Swischtow 1791, als das Land zum Paschalik von Scutari gehörte. Allerdings deuten die Angaben zu den Kotoraner Archivalien in der deutschen Übersetzung nicht auf ein von Natureindrücken geleitetes Interesse hin. Darauf verweist der nachträglich hinzugefügte *Bericht und Beschreibung von Sangiacato di Scuttari usw.* als Beleg für die Richtigstellung der Jahresangabe mit 1614,

hinsichtlich der Zugehörigkeit Montenegros zum Gebiet des „Skutari“. (Biasoletto 1842: 89).

Noch seit Konstantin Porphyrogennetos *De administrando imperio* wird die zwischen steil sich erhebenden Gebirgsfelsen liegende, tief einklüftende Bucht von Kotor als ein fester Bestandteil des nordöstlichen Mittelmeerraums wahrgenommen und gehört spätestens seit der Erscheinung von Reiseführern im 19. Jh. zu den Gemeinplätzen in der Literatur (Živković 2005: 80). Doch Friedrich Augusts Reisebeschreibung stellte sich als die erste vor, in der die Leser „unwillkürlich an Homers klassische Beschreibungen“ (Konstantinović 1960: 87) erinnert werden. Der zuvor besuchte „classische Boden“ des zerstörten Salona, der Geburtsstätte Kaiser Diocletians und der Hauptstadt Illyriens bildet insofern die Prämisse für einen kulturkritischen Ansatz.

1.1.2 Der orthodoxe Ostritus in Montenegro

Nach einem Treffen mit dem Fürstbischof Petar II Petrović Njegoš führte es die königliche Expedition von Kotor aus in Richtung der montenegrinischen Hauptstadt Cetinje. Die apostolisch dargestellte Lebensweise des Fürsten in der „Einsamkeit eines Klosters“ lässt Gutschmid wegen dem neben der Residenz sich erhebenden Turm mit „aufgesteckten Türkenköpfen“, „*sit venia verbo*“, allerdings nur mit Vorbehalt gelten (Biasoletto 1842: 67). Im Bericht wird nämlich bloß das den Besuchern vorgezeigte einbalsamierte Haupt des Paschas von Scutari erwähnt, was beim Übersetzer, zu erkennen an den wiederholten Anmerkungen, Vorstellungen von Sesitachs Trophäe, der Varus’ Kopf auf eine Lanze steckte, wachgerufen haben könnte. So verhielt es sich auch mit dem Verteidigungsturm am Kloster, der sich gleich einem Glockenturm über den Bischofssitz erhob, wobei sich im Kloster selbst noch eine Druckerei befand. Dieses betonte sowohl ein poetisches Lebensgefühl als auch das Herrschaftsverständnis des Fürstbischofs, denen er 1834 in seiner Liedersammlung *Pustinjak cetinjski* [Einsiedler von Cetinje] Ausdruck verlieh.

Diese Einsamkeit im Kulturablauf war Anlass, kulturelle Zusammenhänge neu zu überblicken. Einerseits merkt der Übersetzer für die von Cetinje in Richtung Süd-Südwest zu Kotor vom Verfasser beschriebene Gegend kritisch an, die Lage Montenegros sei östlich vom „österreichischen Albanien“ (1842: 72), und meint damit wohl das heute im Norden Montenegros und im Südwesten Serbiens liegende Sandtschak, welches zum großen Teil von Bosniaken bewohnt wird. Dazu bildet die Kirche am Residenzgebäude des Fürstbischofs ein Gegengewicht, welche mit ihrem nach Osten hin ausgerichteten Chorblick in ihren Ursprüngen einer katholischen gleicht. Den multikulturellen und ebenso -konfessionellen Charakter verstärkt selbst das Glockenläuten, das im südlich an die Bucht von Kotor liegenden dalmatinischen Budva anders als im westlichen Ritus erklingt.

2. *Die Durchreise Johann Georg von Hahns durch Metochien*

2.1 *Kulturhistorische Traditionen*

Wie vormals die königliche Expedition Friedrich Augusts ließ sich der preußische Gesandte J. G. v. Hahn in seiner *Reise durch die Gebiete von Drin und Wardar* ebenfalls von angetroffenen Legenden und Sagen leiten. Gutschmid geht auf die Entstehungsbedingungen für die mythische Vorstellungswelt, die gesellschaftsbildend den Wertekanon bestimmt, zunächst nicht weiter ein, wenn er in der Umgebung von Triest von der Legendenbildung im Glaubenskonflikt zwischen Christen und Muslimen spricht. J. G. von Hahn zeigt zunächst zwar auch sein kulturwissenschaftliches Interesse an sowohl gesellschaftlichen Umgangsformen als auch an kulturell tradierten Inhalten, doch scheut er wie schon seine Vorgänger eine Differenzierung der angetroffenen Kulturen nach ihren Ursprüngen, indem er eine slawische Sage in Überlieferung der albanesischen Bevölkerung wiedergibt. Anders als Friedrich Augusts Begleiter, die sich dem Vergleich von Sitten und Landschaften unter homerischen Vorzeichen widmeten, verlegt Hahn seinen kulturkritischen Schwerpunkt auf existenzielle Überlebensfragen, dabei ebenfalls „Vater Homer" herbeizitierend mit: „das Eisen zieht den Mann an." (1867: 48)

2.2 *Die konfessionelle Zusammensetzung Metochiens*

Im Gegensatz zur sächsischen Expedition beschränkte sich Hahn auf eine Bestandsaufnahme grundsätzlicher Angaben, ohne sie in einen weiteren Zusammenhang zu setzen. Auf seiner Reiseroute durch Metochien vom Westen her über den Süden Richtung Osten und Südosten entlang den Stationen Djakovica – Orahovac – Suva Reka – Prizren wurde Hahn unerwartet von der hohen Urbanisierung in Prizren überrascht. Er verlegt die Stadt aber nach Albanien und gibt die Einwohnerzahl in Abhängigkeit von der Konfessionszugehörigkeit an. Gleichwohl unterstützt er, so Konstantinović, zwar die serbischen Interessen im serbisch-albanischen Grenzgebiet (1960: 123), wogegen er aber die ethnische Zugehörigkeit der 8000 orthodoxen Gläubigen den Bulgaren und Wlachen zuschreibt und die 2000 katholischen Christen nicht weiter ausdifferenziert. Seine Motivation schöpft Hahn eher aus den wahrgenommenen Bekleidungssitten und Umgangsformen. Überlegungen zu kulturhistorischen Strängen, indem er der vorgefundenen Toponymie nachgehen würde, bietet er keine. In der Reisebeschreibung Friedrich August II werden dagegen Biasolettos Angaben zum Küstenort Budva, der griechischen und katholischen Kirche um den vermeintlich etymologischen Ursprung der Ortsbezeichnung Budvas durch Gutschmid ergänzt. Eine von Ortsansässigen aufbewahrte Legende über den sog. Kadmosweg (*Via Cadmea*), der das

alte Theben mit der Adria verband, birgt in der namensgebenden Patenschaft erneut eine Referenz zur Antike. Für Hahn blieben solche Rückschlüsse verborgen, da er für das Erschließen des Gebietes auf offizielle Quellen der osmanischen Verwaltung als Grundlage angewiesen war. So blieben Einblicke in die im Westbalkan vom Norden in Slowenien bis an die südliche Adria verbreitete Toponymie, die man in verschiedenen mittelalterlichen Schenkungsurkunden, venezianischen Katasterbüchern für das Tal des Flusses Drim bis zum Gebiet um den Skutariesee in Montenegro und Albanien wiederfindet (Stanišić 1995: 18), unerkannt. Sein kulturanthropologisches Interesse richtet Hahn vielmehr auf den Vergleich zwischen islamischer und christlicher Tradition im, wie er es darstellt, von „muhammedanischen Trims“ und „griechischen Paliakari“ (1867: 68) umkämpften Gebiet.

2.3 Das Amselfeld in Südosteuropa

Vornehmlich drei Faktoren trugen dazu bei, dass der Westbalkan zum Einzugsgebiet multikultureller Einflüsse avancierte. Bei Bataković liest man, dass die Niederung des Kosovo seit dem MA ein dicht besiedeltes Gebiet und ein wichtiger Knotenpunkt vitaler Verkehrswege auf dem Westbalkan ist, welcher die Adria mit dem unteren Donaubecken verbindet (2017: 105). Nachdem „eine der größten [. . .] Bevölkerungsverschiebungen des Südostens“ (Konstantinović 1960: 21) einsetzte als Folge der Schlacht beim Ort Amselfeld [Kosovo Polje], und nachdem Serbien türkische Provinz wurde, gestalten sich Hahns Reiseskizzen als wegbereitend für die bevorstehende außenpolitische und wirtschaftliche Orientierung Österreich-Ungarns, weil sie einen Wendepunkt der Geschichte in Südosteuropa und im Westbalkangebiet verzeichnen (Gostentschnigg 2018: 10). Jahrhunderte währende Grenzverschiebungen zwischen verschiedenen Herrschaftsgebilden rückten zwei regional grenzübergreifende Definitionen in den Mittelpunkt des Interesses. Einerseits hat die Abwanderung der serbischen Bevölkerung „über die Save und die Donau, [. . .] von der Adria bis nach Siebenbürgen“ in „unter österreichischem Schutze“ stehende Gebiete, wobei „Albaner in das gelichtete Siedlungsgebiet nachdringen“ (Konstantinović 1960: 21), in der ersten Hälfte des 19. Jh. den Westbalkan als Kulturraum nachhaltig beeinflusst. Andererseits werden darauf im Übergang vom 19. zum 20. Jh. Griechenland, Österreich-Ungarn und die Türkei als Südosteuropa definiert (Kostić 2005: 13). Hinsichtlich der Begriffsgenese „Westbalkan“ bezog sich Konstantin Jiriček (1918: 480) auf den Geographen Jovan Cvijić, um auf die unterschiedlichen Einwirkungen von Kultureinflüssen auf die slawischen Balkaneinwohner hinzuweisen, die zwar zu konfessionellen Unterschieden führten, denen es aber aufgrund der geographischen Morphologie der Dinariden gelungen ist, ihre eigenen kulturellen Wurzeln aufzubewahren.

3. Reisebeschreibung und Kulturkritik

3.1 Zwischen Südosteuropa und Westbalkan

3.1.1. Europäischer Humanismus und das Reformationszeitalter

Allein schon die grundsätzliche Unterscheidung zwischen einem vorherrschenden Interesse an Fragen zum Glaubensbekenntnis als Charakteristik der Reformation im Gegensatz zum Schwerpunkt der Beschäftigung des Humanismus mit den Erscheinungen Sprache und Volk, weist richtungsweisend auf die Erschließung der beschriebenen Gegenden hin. So beeinflusste die Bildung von Kulturkreisen und literarischen Vereinigungen der Humanisten das Kulturverständnis Arnold von Harffs während seiner Pilgerreise 1496–1499. Auf dieser besuchte er Kirchen und beschreibt sie im Zusammenhang mit der christlichen Geschichte. Seine Wegekarte führte über die adriatischen Inseln nach Dubrovnik, und er vermerkte dabei die bestehenden Herrschaftsverhältnisse bzw. die Einflüsse von Venedig und dem Osmanischen Reich auf die umliegende Region. Wenn Konstantinović von für „Harff [selbst] nicht völlig klaren räumlichen Grenzen" (1960: 20) spricht, dann ist darunter die nicht deutliche Abgrenzung von Hoheitsgebieten und Sprachgebieten zu verstehen: „in dem koenynckrijch van Croatien ind men spricht alhie slaueneske spraiche die gar wijdt geyt, as gantze wyndesche lande, durch Slavenijen durch dat koenynckrijch van Poellant durch die koeninckrich Dalmacijen ind Croacijen" (Groote 1860: 64).

Zum erschwerten Zugang tragen der spätmittelalterliche Sprachzerfall auf deutschsprachigem Gebiet und eine nicht bestehende einheitliche Kodifikation bei. Dies führte Armin Hetzer zufolge zu Verständnisschwierigkeiten bei der Verwendung von fremdsprachigen Ausdrücken und Bezeichnungen in dialektaler Formulierung (1981: 238–241). Weitaus wichtiger gestaltet sich aber seine Frage, welches Volk Harff unterwegs angetroffen hatte (1981: 231), wenn er den Reiseweg von „Dulcina zo Duratzo", (Groote 1860: 65) vom Meerbusen von Kotor bis zum Fluss Bojana, vom dem nach Diokletian benannten mittelalterlichen Staat der Serben, Duklja bis nach Drač am Skutarisee nahm.

Kulturhistorisch stand es der Leserschaft näher, unbekannte Zusammenhänge durch lateinische Quellen vermittelt zu bekommen. Biasoletto zitiert dazu entsprechende Stellen aus Plinius *Naturalis Historia* (1842: 55). Das Hinterland im Westen der Halbinsel wurde dagegen noch im 16. Jh. zu wissenschaftlichen Zwecken bereist. Trotzdem wurde Serbien zu der Zeit als, wie Konstantinović Jacob Burckhardts Erkenntnis zusammenfasst, der „Mensch, der durch das innere Erwachen der Persönlichkeit die äußere Welt wahrhaft entdeckt" nicht „als reizvoll für einen Schönheits- und Bildungsdurst

betrachtet.“ (1960: 23) Man kann die vom humanistischen Gedankengut getragenen Reisen in den Westbalkan gewiss nicht zu den anthropologisch motivierten rechnen. Doch kann man auch nicht frei von begründbaren Einwänden davon sprechen, dass die Kernfragen des Reformationszeitalters Südosteuropa systematisch erfasst hätten. Die Berichterstattungen von diplomatischen Gesandten wie Dernschwam von Hradizin, die als Informationsquelle die Bevölkerung vorstellen sollten, sprechen von den „Serbn“, deren „glauben ist der kirchliche glaub mit allen ceremonien. Aber man sicht nindert ire kirchen mer. Nennen sich cristen und haben die cristen in eren.“ (Konstantinović 1960: 33)

3.2 Der Westbalkan im kulturkritischen Fokus

Wegen den Jahrhunderte anhaltenden kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen den grundsätzlich konfessionell bestimmten Herrschaftsgebilden auf der westlichen Balkanhalbinsel blieb es deren Bewohnern verwehrt, sich jeweils aktuellen kulturellen Entwicklungen im übrigen Teil Europas anzuschließen. Auf diesen wirkte eine sich daraus ergebende Abgeschiedenheit nur befremdend. Geographisch als Südosteuropa eingegrenzt erhielt die Region in der ersten Hälfte des 20. Jh. mit dem Amselfeld ein populäres Erkennungsmerkmal, mit dem „mythische[n] Reiz der geschichtlichen Tragödie, welche in der Auferstehung des Landes ihre endgültige Katharsis erlebt hatte.“ (Konstantinović 1960: 187) Von Slowenien über Dalmatien, Montenegro, Serbien mit Belgrad über das Amselfeld bis hin zum Ochrid-See förderten Poetisierungen der Landschaft in Reisebeschreibungen, die in Reisebüchern zu literarischen Reflexionen neigten, das Bild einer Kulturlandschaft. Ebenso haben journalistische Berichterstattungen die Landschaft und ihre Eigenarten im südslawischen Raum mit den umgebenden Kulturen verglichen. Balkanreisen in langen Autofahrten durch Ungarn, Rumänien, Bulgarien, die Türkei, Griechenland, Albanien und Jugoslawien förderten ab Mitte des 20. Jh. die Wahrnehmung einer Multikulturalität, die wohl auch wegen ihrer Multikonfessionalität Europa nicht nur historisch sondern auch praktisch nahesteht.

Literaturverzeichnis

Bataković, Dušan T., The Case of Kosovo, Separation vs. Integration Legacy, Identity, Nationalism, in: *Studia Środkowoeuropejskie i Bałkanistyczne* 26 (2017), 105–123.

Biasoletto, Bartolomeo, *Reise seiner Majestät des Königs Friedrich August von Sachsen durch Istrien, Dalmatien und Montenegro im Frühjahr 1838*. Aus

dem Italienischen [. . .] von Eugen Freiherrn von Gutschmid, Gottschalk, Dresden 1842.
Gostentschnigg, Kurt, *Wissenschaft im Spannungsfeld von Politik und Militär. Die österreichisch-ungarische Albanologie 1867–1918,* Springer Vs. Wiesbaden 2018.
Groote, Eberhard v. (Hrsg.), *Die Pilgerfahrt des Ritters Arnold von Harff von Cöln durch Italien, Syrien, Aegypten, Arabien, Aethiopien, Nubien, Palästina, die Türkei, Frankreich und Spanien, wie er sie in den Jahren 1496 bis 1499 vollendet, beschrieben und durch Zeichnungen erläutert hat,* J. M. Heberle, Köln 1860.
Hahn, Johann Georg von, *Reise durch die Gebiete von Drin und Wardar im Auftrage der kaiserl. Akademie der Wissenschaften unternommen im Jahre 1863,* Kais.-kön. Hof- u. Staatsdruckerei, Wien 1867.
Hetzer, Armin, Wie ist Arnold von Harffs Wörterverzeichnis (1496) zu lesen? Ein Beispiel für das Ineinandergreifen von albanischer und deutscher Sprachgeschichtsforschung, in: *Balkan-Archiv* N.F. 6 (1981), 229–262.
Jiriček, K Constantin, *Geschichte der Serben*, Bd. 2, Friedrich Andreas Perthes, Gotha 1918.
Kostić, Đorđe S., Bedekeri kao ogledalo političkih promena na Balkanu, in: Đorđe S. Kostić (Hrsg.), *Sa bedekerom po jugoistočnoj Evropi / Mit Reiseführern durch Südosteuropa,* Balkanološki institut SANU / Narodni muzej, Beograd 2005, 11–34.
Konstantinović, Zoran, *Deutsche Reisebeschreibungen über Serbien und Montenegro,* Verlag R. Oldenbourg, München 1960.
Stanišić, Vanja, *Srpsko-albanski jezički odnosi,* Balkanološki institut SANU, Beograd 1995.
Živković, Katarina, Slika grada menjana u zemljotresima – Kotor u vodičima za putnike, in: Đorđe S. Kostić (Hrsg.), *Sa bedekerom po jugoistočnoj Evropi / Mit Reiseführern durch Südosteuropa,* Balkanološki institut SANU / Narodni muzej, Beograd 2005, 77–93.

Germanistik im Mittelmeerraum – sprachpolitische Perspektiven in Forschung und Lehre

Herausgegeben von Georg Pichler, Hebatallah Fathy,
Ana Margarida Abrantes, Elke Sturm-Trigonakis

Germanistik im Mittelmeerraum – sprachpolitische Perspektiven in Forschung und Lehre. Eine Einleitung

In historischer Perspektive ist der Mittelmeerraum über Jahrhunderte hinweg ein Ort der interkulturellen und interreligiösen Begegnung und des Austausches der verschiedenen südeuropäischen, nordafrikanischen und asiatischen Kulturen in der Region gewesen. Dass die Geistes- und Kulturwissenschaften angesichts der gegenwärtigen politischen und gesellschaftlichen Herausforderungen diese Potentiale gemeinsamer kultureller Vergangenheit für Kooperation und Vernetzungen nutzen sollten, ist ein oft wiederholtes Plädoyer, dem Initiativen unterschiedlichsten Formats in den letzten Jahren nachgekommen sind. So versprechen sich Kurt-Jürgen Maaß und Bernd Thum von Hochschulkooperationen in der Region, dass dort wieder „ein Raum wechselseitiger kultureller und gesellschaftlicher Entwicklung, ein gemeinsamer europäisch-mediterraner ‚Wissensraum'" entsteht (Maaß/Thum 2009: 9). Bemüht sich die 2011 gegründete Stiftung Wissensraum Europa Mittelmeer um eine Erarbeitung gemeinsamer Wissensbestände und Wissensstrukturen, so ist es der Mittelmeer-Südeuropa-Germanistik ein zentrales Anliegen, gemeinsame fachspezifische Herausforderungen in Lehre und Forschung zu definieren und Lösungsansätze zu finden.

In der Sektion ging es darum, die konkrete Lage der Germanistik in den Ländern Südeuropas und des Mittelmeerraums vergleichend darzustellen und einen sprachpolitischen Maßnahmenkatalog zu erarbeiten, welcher der konkreten soziopolitischen Situation in den einzelnen Ländern Rechnung trägt. Dabei sollten weniger die meist ähnlich gelagerten Schwierigkeiten in Forschung und Lehre im Mittelpunkt stehen als vielmehr Ansätze diskutiert werden, wie diese spezifischen Probleme durch Innovation und transnationale Kooperation gelöst werden können.

Angestrebt wurden Ideen für längerfristige Lösungsansätze, um länderübergreifende Konzepte für eine zukünftige Germanistik zu entwickeln, die unter Berücksichtigung der sozialen Wirklichkeit in den jeweiligen Staaten die fachspezifische Ausbildung und die Strategie der Forschungsfragen neu konfiguriert.

Als Ausgangspunkt der Vorträge und Hintergrund für die trotz des virtuellen Formats oft engagiert geführten Debatten dienten die folgenden Fragestellungen:

1. Welche gesellschaftliche Relevanz hat ein fremdsprachlicher Studiengang wie die Germanistik in den einzelnen Ländern und in der gesamten Region? Welche Motivation haben Studierende für die Aufnahme eines Germanistikstudiums, wie sehen ihre beruflichen Perspektiven aus?
2. Inwieweit tragen die Curricula der jeweiligen Situation der Germanistik in den Ländern des Mittelmeerraums Rechnung? Berücksichtigen sie aktuelle gesellschaftliche Prozesse wie Wirtschaftskrise, Demokratisierungs- und Modernisierungsbestrebungen oder Migrationsbewegungen? Wie gestaltet sich die Lehre im Spagat zwischen Fachwissen und Kompetenzlehre, zwischen germanistischen Kernkompetenzen und dem Zwang zur *employability*?
3. Wie stark ist die Verflechtung mit anderen deutschsprachigen Akteuren vor Ort? Welche Strategien bieten sich zur Unterstützung und Förderung deutschsprachiger Kultur an? Können die deutschsprachigen Institutionen in den jeweiligen Ländern dabei eine aktive Rolle spielen?
4. Welche Forschungsthemen lassen sich derzeit als relevant für den Mittelmeerraum identifizieren? Welche Bedeutung haben Konzepte wie „Narrative der Krise“, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaften, Nord-Süd-Dichotomien und Neokolonialismus, Migrationen, DaF- und Fachsprachenunterricht . . .?
5. Wo ergeben sich Ansatzpunkte zu einer länderübergreifenden Kooperation in der Forschung?
6. Welche Strategien können mittel- und langfristig den germanistischen Nachwuchs sichern?

Zu diesen Themen gesellte sich aus offensichtlichen Gründen die Frage, wie die Germanistik und der DaF- bzw. vor allem der Hochschulunterricht in den jeweiligen Ländern mit den Erfahrungen und Lehren der Pandemie umgegangen ist und wie die dramatischen Einschränkungen und drastischen Veränderungen für Lehrende und Studierende bewältigt wurden. Aufgrund der pandemiebedingten Verschiebung der IVG-Tagung um ein Jahr und der virtuellen Form der Veranstaltung sagten einige Teilnehmerinnen und Teilnehmer ab, schlussendlich wurden fünfzehn Vorträge gehalten, von denen zwölf in diese Publikation Eingang gefunden haben.

Ausgehend von den genannten Diskussionspunkten nehmen die Beiträge breit gestreute Themenkomplexe ins Auge. Aus einer länderübergreifenden Perspektive werden die Möglichkeiten einer transnationalen Zusammenarbeit in Südeuropa und im Mittelmeerraum am Beispiel der Zielsetzungen, der Arbeit und der Projekte der Mittelmeer-Südeuropa-Germanistik erörtert, es werden aber auch die Dilemmata einer Germanistik festgemacht, die in vielen Ländern vor der Wahl steht, ob sie weiterhin eine Vollgermanistik bleiben oder sich noch mehr als bisher einer vor allem berufsorientierten DaF-Ausbildung

verschreiben soll. Dass diese Dilemmata nicht allein auf den Mittelmeerraum beschränkt sind, zeigen Vergleiche mit den Leistungen und Funktionsmöglichkeiten von grenzüberschreitenden Germanistiken im Ostseeraum.

Weitere länderübergreifende Beiträge beschäftigen sich aus einer tiefgehenden Sichtweise mit Themen, die konstitutiv für die Geschichte und Gegenwart des Mittelmeers sind, und ihrer Anwendung im DaF- und Germanistik-Unterricht: der vielfältigen Darstellung von Inseln in der deutschsprachigen Literatur sowie dem stets präsenten Phänomen der Migration und den dadurch bedingten sozialen und humanen Problemstellungen.

Auf landerspezifische Problemlagen gehen mehrere Texte ein. Ein Vorschlag, wie aus der gegenwärtigen Situation der Germanistik in Ägypten eine den ganzen Mittemeerraum umfassende Mediterrane Literaturwerkstätte entstehen kann, findet dabei ebenso Platz wie eine Chronik der Situation der Germanistik in Frankreich aufgrund der wechselseitigen diplomatischen Abkommen oder die bezeichnenden Schwierigkeiten, die von der Einführung des Deutschen als zweiter Fremdsprache im Primarunterricht in Griechenland auftauchten. Zudem werden die produktiven Nutzungspotenziale der Schnittstellen zwischen der angewandten Literatur- und Kulturwissenschaft in der griechischen Germanistik untersucht, aber auch die konkreten Auswirkungen des Online-Unterrichts auf das spanische Universitätssystem während des Corona-Lockdowns am Beispiel der Universität Alcalá. All diese national angelegten Studien können als Ausgangspunkte dienen, um Überlegungen hinsichtlich ähnlicher Problemkonstellationen in anderen Ländern anzustellen, und dies nicht nur in Südeuropa und im Mittelmeerraum.

Die Sektion schließt mit themenbezogenen Analysen literarischer Texte. So wird die spezifische Schreibweise von Senthuran Varatharajah aus einer sprach- und literaturwissenschaftlicher Perspektive ebenso untersucht wie ihre Einsatzmöglichkeiten im Germanistik-Unterricht. Und Uwe Timms Roman *Morenga* wird aus einer postkolonialen Perspektive in Hinblick auf seine hybriden Wesenselemente neu gelesen und interpretiert.

Das Ganze ist die Summe seiner Einzelteile, und die hier vereinten Einzelteile ergeben in ihrer Zusammenschau ein Bild, das detailreich Fakten und Konstellationen der aktuellen Lage der Germanistik im Süden Europas und im Norden Afrikas – mit einem Abstecher ins Baltikum – aufzeigt und Anregungen zum Nachdenken, Weiterforschen, vor allem aber zu internationaler Zusammenarbeit anbietet.

Georg Pichler, Hebatallah Fathy, Ana Margarida Abrantes, Elke Sturm-Trigonakis

Literaturverzeichnis

Maaß, Kurt-Jürgen/Thum, Bernd (2009): Zur Einführung: Deutsche Hochschulen im Dialog mit der arabischen Welt, in: Maaß, Kurt-Jürgen/Thum, Bernd (Hg.): *Deutsche Hochschulen im Dialog mit der Arabischen Welt. Beiträge zur Tagung des Wissenschaftlichen Initiativkreises Kultur und Außenpolitik (WIKA)*. Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe, S. 3–9.

Germanistik ohne Grenzen – Möglichkeiten einer länderübergreifenden Zusammenarbeit in Südeuropa und im Mittelmeerraum

Georg Pichler (Alcalá de Henares), Elke Sturm-Trigonakis (Thessaloniki)

1. Die Geschichte der Mittelmeer-Südeuropa-Germanistik

Am Anfang waren zwei Wörter und ein doppeltes akademisches Trauma: Bologna und Wirtschaftskrise. Ausgehend von den tiefgreifenden Veränderungen, die der so genannte Bologna-Prozess in allen Ländern der Europäischen Union für die Geisteswissenschaften und insbesondere für die Fremdsprachenphilologien mit sich gebracht hatte, aber auch aufgrund der dramatischen Verschlechterung der Lage der Germanistik in den einzelnen Ländern infolge der globalen Wirtschaftskrise ab dem Jahr 2008, organisierte Elke Sturm-Trigonakis mit Unterstützung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) am 24. und 25. Juni 2014 ein Treffen an der Aristoteles Universität Thessaloniki, das unter dem Titel „Gegenwart und Zukunft der Germanistik in Südeuropa" diesem doppelten Trauma gewidmet war. Eingeladen waren Vertreterinnen und Vertreter von Germanistikverbänden aus Griechenland, Italien, Portugal, Spanien und Zypern. Das vorrangige Ziel dieses Treffen war einerseits eine Standortbestimmung der nationalen Germanistiken, andererseits der Erfahrungsaustausch und in der Folge eine verstärkte Kooperation. Denn die Germanistik-Abteilungen und -Fachbereiche, die aufgrund der durch den Bologna-Prozess angeregten Änderungen in manchen Ländern ohnehin schon stark geschrumpft oder mit anderen Philologien zusammengelegt worden waren, traf zudem die Wirtschaftskrise in Südeuropa schwer. So kam es zu dem Paradox, dass die Germanistik als Fach dank des „Merkel-Effekts" um 2012 zwar einen ungeahnten Aufschwung erfuhr; in Italien, Spanien und anderen Ländern stieg die Zahl der Studierenden enorm an, und in Griechenland etwa erreichte der Zulassungsnotenschnitt des Fachs ungeahnte Höhen. Zugleich wurden jedoch die Gehälter des Lehrpersonals und die Budgets der Abteilungen im besten Fall eingefroren, in einigen Fällen aber auch brutal gekürzt, freiwerdende Stellen wurden nicht nachbesetzt und insgesamt verschlechterten sich die Arbeits- und Studienbedingungen in jeder Hinsicht.

Dieses konstituierende Treffen in Thessaloniki bot für alle Teilnehmenden einen ersten wichtigen Anlass zur Reflexion und bildete den Grundstein für eine bis heute anhaltende Zusammenarbeit, die in einer Abschlussresolution

(Südeuropa Germanistik 2014) beschlossen wurde. Für die Koordination sollten Elke Sturm-Trigonakis und Georg Pichler von der Universität Alcalá zuständig sein. Ebenso wurden der Name „Südeuropa-Germanistik“ und die Abkürzung SEG festgelegt und eine erste Homepage eingerichtet. Ein weiteres konkretes Ergebnis war das Memorandum „Gegenwart und Zukunft der Germanistik im südeuropäischen Vergleich“ von Elke Sturm-Trigonakis (2015), das eine erste umfassende und detailreiche Bestandsaufnahme der damaligen Situation der Germanistik in den fünf Ländern enthält. Diese ausführlichen Bestandsaufnahmen wurden bei jedem Treffen der SEG bzw. später der MSEG durchgeführt und im Anschluss schriftlich ausgewertet, die bisher letzte stammt vom MSEG-Treffen in Malta 2019 (Mittelmeer-Südeuropa-Germanistik 2019). Sie zeichnen als Chronik die Entwicklung der Germanistik im Süden Europas und Norden Afrikas in diesen Jahren nach und sind alle auf der Homepage der MSEG[1] einsehbar.

Ungemein wichtig war damals – und ist es bis heute – die finanzielle und fachliche Unterstützung der SEG durch den DAAD, ohne den keine einzige Veranstaltung hätte stattfinden können. Daher ist die MSEG Ursula Paintner und Hebatallah Fathy zu großem Dank verpflichtet.

Im Dezember 2015 fand in Athen im Rahmen der internationalen Tagung „Turns und kein Ende: Aktuelle Tendenzen in Germanistik und Komparatistik“ das zweite SEG-Treffen statt. Diskutiert wurde dabei das Problem, dass aufgrund der prekärer werdenden wirtschaftlichen und auch universitätspolitischen Situation die germanistische Literaturwissenschaft an manchen Standorten immer mehr zugunsten einer DaF-Ausbildung zurückgedrängt wird, im Lehrplan an Bedeutung verliert und bei den Studierenden auf immer geringeres Interesse stößt. Als eine mögliche Maßnahme wurde eine Schwerpunktverlagerung in Richtung Komparatistik und Kulturwissenschaften bei gleichzeitiger Ausweitung des außeruniversitären Angebots an Praktika vorgeschlagen, wozu auch unser Netzwerk dienen könnte. Ebenso kam die Idee einer Sommerakademie für Promovierende auf, die schließlich zwei Jahre später in Lissabon realisiert wurde.

2016 konnten gleich zwei SEG-Treffen bei internationalen Kongressen einberufen werden. Das erste Treffen war im Juni, im Rahmen der vom italienischen Germanistenverband Associazione Italiana di Germanistica (AIG) an der Università degli Studi di Napoli L’Orientale organisierten Tagung „Das Mittelmeer im deutschsprachigen Kulturraum: Grenzen und Brücken“, die explizit als SEG-Konferenz ausgewiesen wurde. Für dieses Treffen wurden erstmals in größerem Rahmen länderbezogene Daten zu Fachzeitschriften,

1 http://www.germanisten-gr.gr/mseg [abgerufen am 15.3.2022].

Masterstudiengängen und Forschungsprojekten gesammelt und ausgewertet (Mittelmeer-Südeuropa-Germanistik 2016).

Drei Monate später kam es zur ersten Erweiterung der SEG. Im September 2016 fand in Alcalá de Henares der IX. Kongress der Federación de Asociaciones de Germanistas en España (FAGE), des spanischen Germanistik-Dachverbandes, unter dem Titel „Realitäten, Herausforderungen und Reflexionen" statt, auf dem es eine eigene SEG-Sektion gab. Zu den bisherigen fünf Ländern kamen vier neue: Ägypten, Frankreich, Malta und Tunesien, was unter anderem zur Folge hatte, dass ein neuer Name gesucht werden musste und der logische, wenn auch etwas sperrige Namen Mittelmeer-Südeuropa-Germanistik (MSEG) beschlossen wurde. Diese Länder brachten naturgemäß neue Perspektiven ein. So genießen deutsche Sprache und Kultur in den nordafrikanischen Ländern hohes Prestige, während in Frankreich die institutionelle Situation der Germanistik trotz der starken Nachfrage aus der Wirtschaft immer problematischer zu werden scheint. In Malta hingegen hat sich Deutsch trotz der übermächtigen Präsenz des Englischen recht gut behaupten können. Ein wichtiges Thema dieses Treffens war die nun schon sehr konkrete Planung der Ersten Sommerakademie der MSEG.

Diese fand vom 12. bis 14. Juli 2017 an der Universidade Católica in Lissabon statt. Der Titel „Im Wandel. Ansätze und Methoden der aktuellen Germanistikforschung in Südeuropa und im Mittelmeerraum" war sehr weit gespannt, um einen möglichst großen Kreis von Promovierenden zu erreichen. Dementsprechend breit war dann auch das Panorama der von den 19 eingeladenen Jungwissenschaftler*innen vorgestellten Promotionsvorhaben, die alle germanistischen Teildisziplinen absteckten, also Linguistik, Literaturwissenschaft, Didaktik, Translationswissenschaften und Digitale Philologie, und vom Mittelalter bis in die Gegenwart reichten. Interessant waren vor allem die interdisziplinären und inter- bzw. transkulturellen Ansätze in vielen Arbeiten, die zweifellos charakteristisch sind für das, was gemeinhin – und mitunter auch etwas abwertend – als „Auslandsgermanistik" bezeichnet wird. Generell war eine Favorisierung von anwendungsbezogener Forschung sowie eine Tendenz zu kulturwissenschaftlicher Ausrichtung der Themen zu beobachten. Es zeigte sich, dass die Germanistik im Ausland prädestiniert für komparatistisches Arbeiten ist und als „Internationale Germanistik" alles andere als eine „Germanistik light" darstellt, sondern vielmehr wichtige Impulse für die so genannte „Inlandsgermanistik" geben kann, gerade im Hinblick auf deren inter- und transkulturelle Dimension.

Die Promovierenden riefen ein eigenes Netzwerk ins Leben und äußerten sich in der Evaluation nach der Veranstaltung äußerst positiv über die konstruktive Kritik an ihren Projekten. Darüber hinaus wurde die Relevanz derartiger Angebote als Investition in die Zukunft des Faches in der gesamten Region deutlich, was angesichts der unsicheren beruflichen Perspektiven in

der akademischen Welt nicht hoch genug bewertet werden kann und beim zuständigen DAAD-Referat auch entsprechend gewürdigt worden ist. Aufgrund der durchweg positiven Erfahrungen und der Vielzahl an Impulsen wurde beschlossen, im Rahmen des IVG-Kongresses 2020 in Palermo die zweite MSEG-Sommerakademie zu auszurichten.[2]

Ende Mai 2018 fand das 6. MSEG-Treffen statt, wiederum im Rahmen einer als MSEG-Tagung deklarierten Konferenz, die in Thessaloniki unter dem Titel „Texturen von Herrschaft im Mittelmeerraum" organisiert worden war. Bei dieser zweitägigen Sitzung wurden wie immer die neuesten Entwicklungen im Bereich der Germanistik besprochen, unter anderem wurden Ungleichheiten innerhalb der Mittelmeer-Region und im Verhältnis zum europäischen Norden analysiert. Die wichtigsten Themen waren die Planung einer Sektion im Rahmen der IVG-Tagung 2020 und die 2. MSEG-Sommerakademie, die im Vorfeld dieses Kongresses für Juli 2020 vorgesehen war. Zugleich wurde allen Mitgliedern der MSEG die neue Plattform Dhoch3 des DAAD vorgestellt. Elke Sturm-Trigonakis und Georg Pichler waren zu deren Präsentation als Koordinationsteam nach Berlin eingeladen worden und hatten in der Folge Regional-Workshops für interessierte Kolleginnen und Kollegen an den Universitäten von Alcalá und Thessaloniki organisiert. Die Plattform Dhoch3 wird fester Bestandteil eines künftigen Treffens sein, das von der MSEG mit Germanistikverbänden aus Afrika geplant ist.

Das bisher letzte Treffen fand Ende Mai/Anfang Juni 2019 an der Universität Malta in La Valletta statt, im geografischen Mittelpunkt unserer Region. Bei diesem Treffen kamen zwei neue Länder hinzu, nämlich Kroatien und Slowenien, so dass die MSEG auf 11 Länder anwuchs. Neben den obligaten Länderberichten und der Vorbereitung der IVG-Sektion sowie der 2. Sommerakademie wurden, gleichsam als Fazit der Arbeit der MSEG, Empfehlungen an Entscheidungsträger ausgearbeitet, die im nächsten Abschnitt vorgestellt werden.

Die bisher letzte Veranstaltung der MSEG war die Sektion „Germanistik im Mittelmeerraum – Sprachpolitische Perspektiven in Forschung und Lehre" im Rahmen der IVG-Tagung, die von 2020 auf 2021 verschoben wurde, auch wenn hier die MSEG nicht als solche in Erscheinung treten konnte. Aufgrund der Pandemie musste die geplante 2. MSEG-Sommerakademie abgesagt werden; sie hätte im Vorfeld der IVG-Tagung im Kloster Baida bei Palermo unter dem Titel „Aktuelle Positionen in der Internationalen Germanistik in Südeuropa und im Mittelmeerraum" stattfinden sollen. Sie war bereits ausgeschrieben worden und das Organisationsteam hatte schon eine erste Auswahl aus den 38 eingegangenen Vorschlägen aus zehn Ländern getroffen.

2 Weitere Informationen sind auf der MSEG-Homepage zu finden: http://www.germanisten-gr.gr/files/Lissabon_12-14_Juli_2017.pdf [abgerufen am 15.3.2022].

In den letzten Monaten sind Vertreter der Germanistik aus zwei neuen Ländern dazu gestoßen, nämlich aus Algerien und Marokko, so dass bei dem vom 22. bis 26. Juni 2022 in Thessaloniki angesetzten 7. MSEG-Treffen insgesamt 13 Länder repräsentiert waren. Somit lernen in den Ländern, in denen die Mittelmeer-Südeuropa-Germanistik inzwischen vertreten ist, an die 2,9 Millionen Menschen Deutsch, sei es an Schulen, an Universitäten oder in anderen Bildungseinrichtungen.[3]

2. Inhaltliche Arbeit der MSEG

Der dynamische Charakter der MSEG, der für alle Beteiligten in einem multilateralen Bewusstwerdungsprozess Parallelen und Differenzen, Problemfelder, aber auch differenzierte Vergleichs- und Lösungsmöglichkeiten aufzeigte, führte nicht nur zu einer zeitweilig sehr intensiven Zusammenarbeit, sondern hatte auch Synergieeffekte in den jeweiligen Ländern zur Folge. So etwa wurden in Spanien, um nur ein Beispiel zu nennen, zum ersten Mal ausführlichere, von den befragten Abteilungen sehr positiv aufgenommene Umfragen zur dortigen Germanistik durchgeführt, die zu statistischen Ergebnissen führten, welche wiederum in die Länderberichte der MSEG einflossen. Außerdem fanden diese Untersuchungen ihren Niederschlag in Publikationen, die der Situation der Germanistik im europäischen Kontext nachgehen (Jirku/Pichler 2017, Pichler/Jirku 2018); andere Mitglieder der MSEG sind in diesen Publikationen auch vertreten.

Wie bereits erwähnt, war die MSEG auf bislang fünf Kongressen präsent und stieß dabei durchweg auf lebhaftes Interesse seitens der Kolleginnen und Kollegen: Athen 2015, Neapel und Alcalá 2016, Thessaloniki 2018 und Palermo 2021. Dazu kommt die Sommerakademie in Lissabon 2017, die im Pandemiejahr 2020 leider keine Fortsetzung finden konnte, dies aber voraussichtlich 2023 tun wird.

Die Arbeit der MSEG hat sich nicht nur dadurch niedergeschlagen, dass Publikationen von Mitgliedern eines Landes in Zeitschriften eines anderen Landes publiziert wurden, sie hat auch die Gelegenheit erhalten, in der neuen

3 Laut der bislang letzten Datenerhebung des deutschen Auswärtigen Amtes in der 2020 erschienenen Publikation *Deutsch als Fremdsprache weltweit* werden in den MSEG-Ländern insgesamt 2.892.121 Personen unterrichtet, wobei es zu Malta keine Angaben gibt. Die genauen Daten sind folgende: Ägypten 405.262; Algerien 48.550; Frankreich 1.185.680; Griechenland 257.608; Italien 457.883; Kroatien 181.177; Malta o.A.; Marokko 38.421; Portugal 19.158; Slowenien 63.944; Spanien 184.556; Tunesien 47.897; Zypern 2.045 (Auswärtiges Amt 2020: 11–18).

kroatischen Fachzeitschrift *GEM: Germanistica Euromediterrae*, die unter anderem von MSEG-Mitglied Tomislav Zelić herausgegeben wird, einen Artikel über die MSEG (Sturm-Trigonakis/Pichler 2020) und einen zweiten über die „Germanistik in Zeiten der Pandemie“ (Mittelmeer-Südeuropa-Germanistik 2021) zu publizieren, ein Text, der die von der Pandemie verursachten Veränderungen und Anforderungen im akademischen Leben aus der Perspektive von elf Ländern beschreibt.

Im Bereich der wissenschaftlichen Zusammenarbeit und der Nachwuchsförderung wurden bereits mehrere Erasmus-Aufenthalte von Dozent*innen organisiert. Es kam aber auch zu einer Kooperation bei der Begutachtung von Dissertationen, etwa an den Universitäten Valencia und der Madrider Complutense, wo zwei Mitglieder der MSEG in der Kommission vertreten waren, sowie der Universität Alcalá, wo die Dissertation einer Stipendiatin der 1. Sommerakademie von drei Kolleg*innen aus dem Pool der MSEG begutachtet wurde. Als Reaktion auf die enorme Zunahme der Arbeitsbelastung durch den pandemiebedingten digitalisierten Unterricht schuf die MSEG zudem einen Pool an Vortrags- und Unterrichtsthemen, auf den wegen der aktuellen technischen Möglichkeiten nun alle jederzeit zugreifen können, was nicht nur die Lehre vielfältiger und interessanter macht, sondern auch die Lehrenden etwas zu entlasten vermag. Ferner sind die jeweiligen deutschen Industrie- und Handelskammern im MSEG-Raum miteinander in Kontakt getreten; dadurch wird sich das Spektrum an Praktikumsplätzen für Studierende der Germanistik erweitern.

Als sprachpolitischer Ausdruck ihrer Bestrebungen und Zusammenfassung ihrer bisherigen Erkenntnisse formulierte die MSEG auf der Sitzung von Malta 2019 „Empfehlungen an Entscheidungsträger“, um in den jeweiligen Ländern Schritte für die Konsolidierung und Ausweitung des schulischen und universitären Deutschunterrichts sowie der Germanistik anzuregen.

Empfehlungen an Entscheidungsträger

1. Die Germanistik als Fach ist dort am erfolgreichsten, wo der Deutschunterricht möglichst schon ab der Grundschule einsetzt – wir befürworten nachdrücklich frühes Fremdsprachenlernen nach der EU-Vorgabe einer Ausbildung in jeweils zwei anderen EU-Sprachen.
2. Die Effektivität des Fremdsprachenunterrichts an der Schule soll durch Erhöhung der Wochenstundenzahl gesteigert werden, so dass an den Universitäten mit einem realen B2-Niveau der direkte Einstieg in die Vermittlung von germanistischen Fachkompetenzen erfolgen kann.

3. Wünschenswert wären universitäre Curricula mit möglichst breit angelegter Ausbildung in allen germanistischen Disziplinen und gleichzeitigem Fokus auf der Realität der deutschsprachigen Länder.
4. Zugleich sollte die berufsorientierte Komponente der Curricula gestärkt werden, z. B. durch die Möglichkeit zu Praktika in verschiedenen Bereichen und/oder interdisziplinäre Zusammenarbeit mit Wirtschaftswissenschaften, (Massen)Medienwissenschaften, Ingenieurswissenschaften, Pädagogik etc.
5. Ein großes Problem stellt der fehlende Nachwuchs in den MSEG-Ländern dar, der unter anderem dadurch aufgefangen werden könnte, dass Promovierende frühzeitig mit bezahlten Stellen in die Academia eingebunden würden. Auf diese Art würde auch eine bessere Verzahnung von Forschung und Lehre geschaffen werden.

3. Aussichten

Ausgehend von den bisherigen Erfahrungen haben sich für die MSEG verschiedene neue Problemstellungen und daraus folgende Zielsetzungen ergeben. Eines der wichtigsten Themen der nächsten Jahre wird sicherlich der Umgang mit den durch die Pandemie enorm weiterentwickelten sozialen Medien im Unterricht wie auch in der Forschung sein. So ist es durch die Digitalisierung ungleich leichter geworden, sich innerhalb des Netzwerks der MSEG rasch auszutauschen und Sitzungen zu planen, auch wenn die persönlichen Treffen mit ihrem produktiven Rahmenprogramm weiterhin ein fester Bestandteil bleiben sollten. Dank der Technologie ist es nun aber auch einfacher geworden, Kolleginnen und Kollegen aus diesem Netzwerk zu bestimmten Themen für den Unterricht in einem anderen Land „einzuladen“ und sie per Videokonferenz relativ kurzfristig in den Unterricht einzubinden. In diesem Bereich gibt es noch zahlreiche Ausbaumöglichkeiten.

Dabei ist aber auch ein bedeutendes Problem, nicht nur der MSEG-Länder, bewusst geworden: Der digitale Unterricht ist in vielen Ländern – in unserem Fall etwa in den Ländern südlich des Mittelmeers – ungleich schwieriger zu gestalten, da oft weder die Dozentinnen und Dozenten noch die Studierenden über einen adäquaten Internetanschluss oder technische Geräte verfügen, die eine sinnvolle und problemlos ablaufende Lehre ermöglichen würden.

Weitere Vorhaben beziehen sich auf eine verstärkte Zusammenarbeit bei Doktorarbeiten, etwa durch Cotutelle bzw. International Joint Supervision, oder bei transnational ausgerichteten Forschungsprojekten, aber auch auf transnationale Kooperation im Rahmen der Publikationsmöglichkeiten,

welche die verschiedenen Fachzeitschriften und Verlage in den jeweiligen Ländern bieten. Hierzu kommt die Möglichkeit, Fachleute aus anderen MSEG-Ländern als Gutachter*innen für Artikel heranzuziehen oder in die Redaktionskomitees der Zeitschriften aufzunehmen.

Weiters soll die Zusammenarbeit mit Verbänden intensiviert werden, die ähnliche Zielsetzungen wie die MSEG verfolgen: etwa die Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik (GiG), die Stiftung Wissensraum Europa–Mittelmeer (WEM), der Südosteuropäische Germanistenverband (SOEGV) u.a. Und schließlich will die MSEG sich aus dem Mittelmeerraum heraus weiter nach Süden entwickeln und plant für 2023 ein Treffen mit Vertreterinnen und Vertretern von afrikanischen Germanistenverbänden in Kairo, in dessen Rahmen auch die 2. MSEG-Sommerakademie stattfinden soll. Doch das ist noch Zukunftsmusik.

* * *

Im März 2022 gehörten der MSEG folgende Ländervertreter und -vertreterinnen an (in Klammern ehemalige Mitglieder): Ägypten: Riham Tahoun (Hebatallah Fathy); Algerien: Ali Aberkane; Frankreich: Marielle Silhouette; Griechenland: Elke Sturm-Trigonakis; Italien: Lucia Perrone Capano (Stefan Heinz Nienhaus); Kroatien: Tomislav Zelić; Malta: Katrin Dautel (Ralf Heimrath); Marokko: Karim Animi; Portugal: Ana Maria Abrantes; Slowenien: Johann Georg Lughofer; Spanien: Georg Pichler; Tunesien: Karim Khadhraoui (Maike Bouassida); Zypern: Antroulla Papakyriakou.

Literaturverzeichnis

Auswärtiges Amt (Hg.) (2020): *Deutsch als Fremdsprache weltweit. Datenerhebung 2020*. https://www.auswaertiges-amt.de/blob/2344738/b2a4e47fdb9e8e2739bab2565f8fe7c2/deutsch-als-fremdsprache-data.pdf [abgerufen am 15.3.2022].

Jirku, Brigitte/Pichler, Georg (2017): Die spanische Germanistik im Wandel, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes.* Themenheft Germanistik in Europa: Forschungs- und Ausbildungsperspektiven, hg. von Nine Miedema. 64, H. 1, S. 40–44.

Mittelmeer-Südeuropa-Germanistik (2016): Germanistische Zeitschriften im Bereich der MSEG, http://www.germanisten-gr.gr/mseg [abgerufen am 15.3.2022].

Mittelmeer-Südeuropa-Germanistik (2019): Abschlussbericht des MSEG-Treffen in La Valletta, Malta, 29. Mai bis 1. Juni 2019, http://www.germanisten-gr.gr/files/SEG_Malta_Abschlu%C3%9Fbericht.pdf [abgerufen am 15.3.2022].

Mittelmeer-Südeuropa-Germanistik (2021): Germanistik in Zeiten der Pandemie, in *GEM: Germanistica Euromediterrae 3*, S. 145–158; online: https://morepress.unizd.hr/journals/index.php/gem/article/view/3624/4329 [abgerufen am 15.3.2022].
Pichler, Georg/Jirku, Brigitte (2018): Germanistik in Spanien, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Jahrgang L, H. 1, S. 85–97.
Südeuropa Germanistik (2014): Gemeinsame Resolution der GermanistInnenverbände Südeuropas, http://www.germanisten-gr.gr/files/GGGS_Sudeuropa-Germanistik.pdf [abgerufen am 15.3.2022].
Sturm-Trigonakis, Elke (2015): Gegenwart und Zukunft der Germanistik im südeuropäischen Vergleich, http://www.germanisten-gr.gr/files/germanistik.pdf [abgerufen am 15.3.2022].
Sturm-Trigonakis, Elke/Pichler, Georg (2020): Geschichte der Südeuropa-Germanistik (SEG)/Mittelmeer-Südeuropa-Germanistik (MSEG), in: *GEM: Germanistica Euromediterrae* 2 (2020), S. 161–168; online: https://morepress.unizd.hr/journals/index.php/gem/article/view/3068/3798 [abgerufen am 15.3.2022].

Korrespondenzregionen grenzüberschreitender Germanistiken? Mittelmeer- und Ostseeraum

Frank Thomas Grub (Uppsala)

1. Einleitung

Der vorliegende Beitrag mag in mehrerlei Hinsicht ungewöhnlich erscheinen: Erstens stammen die hier präsentierten Überlegungen nicht aus dem Mittelmeerraum, sondern von einem in Nordeuropa tätigen Germanisten, und zweitens handelt es sich nicht um einen im engeren Sinne wissenschaftlichen Beitrag, auch wenn es um Wissenschaft geht. Beides hat jedoch mit der Intention des in Palermo gehaltenen Vortrags zu tun, nämlich zwei Regionen in Kontakt miteinander zu bringen und ganz im Sinne des IVG-Kongresses den wissenschaftlichen Austausch über Landes-, Staats- und andere Grenzen hinweg wenn nicht zu initiieren, so doch auszubauen. Kulinaristisch gefasst kann die Druckfassung eines solchen Beitrags eher Vorspeisenplatte denn Hauptgericht sein – werden doch sehr unterschiedliche Aspekte berührt, von denen angenommen wird, dass sie sowohl Relevanz für den Mittelmeerraum und den Ostseeraum als auch darüber hinaus besitzen.

In einem ersten Schritt wird die weder konzeptuell noch begrifflich keineswegs unumstrittene Region des Ostseeraums thematisiert (2), um sodann kurz auf unser Fach in dieser Region einzugehen (3) und dort verankerte Formen der Wissenschaftskooperation vorzustellen (4). In einem weiteren Schritt geht es anhand von Beispielen aus der germanistischen Forschung und Lehre um Themen, die sich möglicherweise für beide Regionen in besonderem Maße anbieten (5 bzw. vertiefend 6). Im Sinne eines Ausblicks (7) wird abschließend die Bedeutung von Nachhaltigkeit im Zusammenhang mit der Vermittlung generischer Kompetenzen betont.

2. Der Ostseeraum als Region

Betrachtet man Mittelmeer- und Ostseeraum aus der Distanz, so ist es keineswegs so banal wie es scheint, von den beiden den jeweiligen Regionen ihren Namen gebenden Gewässern auszugehen. Denn bereits hier zeigt sich, dass

beispielsweise die Bezeichnung „Ostsee" nicht zuletzt eine Frage der Perspektive ist: So wird das Gewässer im Estnischen als „Westsee" – *Läänemeri* – bezeichnet.

Gewässer im Allgemeinen und Meere im Besonderen, die häufig auch natürliche geographische Grenzen zwischen Staaten bilden, haben sowohl trennende als auch verbindende Eigenschaften. Dies gilt nicht nur für den Mittelmeer-, sondern auch für den Ostseeraum, deren jeweilige Anrainerstaaten bei allen grundsätzlichen Unterschieden eine Reihe vergleichbarer historischer und aktueller Aspekte aufweisen: diverse ökonomische, politische und kulturelle Vernetzungen bzw. Netzwerke wie „Hanse" und „Nordischer Rat", Gewässer zwischen politischen Blöcken („West" und „Ost") mit entsprechenden instrumentalisierenden Bezeichnungen („Meer des Friedens"), aber auch Schauplatz dramatischer Kriegs-, Flucht- und ökologischer Krisenszenarien im 20. und 21. Jahrhundert.

Nach dem Fall des „eisernen Vorhangs" wurde dem Ostseeraum auch bildungspolitisch eine Schlüsselrolle zugewiesen, die bereits an den Bezeichnungen so verschiedener Institutionen wie „Baltisch-Deutsches Hochschulkontor" (BDHK),[1] „Nordisch-Baltisches Germanistentreffen" und „Ostseestiftung" deutlich werden. Dass mit diesen Projekten nicht nur (bildungs-)politische Intentionen verbunden sind, ist nicht zu verleugnen und spiegelt sich in den entsprechenden Ausschreibungen wissenschaftlicher Programme (vgl. dazu Abschnitt 4 des vorliegenden Beitrags). Fest steht jedoch, dass die Ostsee inzwischen wieder als gemeinsamer „Erinnerungs-" und „Wissensraum" gelten kann, dessen Medium nicht zuletzt die Literatur ist.

3. Zur Situation des Fachs Deutsch bzw. der Germanistik im Ostseeraum

Selbstverständlich lassen sich im Rahmen dieses Beitrags nur äußerst verallgemeinernde Bemerkungen machen über das Fach, das in den jeweiligen Ländern verschiedene Bezeichnungen trägt, aber häufig mit dem Wort für „Deutsch" in den entsprechenden Sprachen bezeichnet wird. Für den Ostseeraum relevant sind heute neben Deutschland, Polen und Russland vor allem auch die sogenannten nordischen Länder Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland und Island sowie die baltischen Staaten Estland, Lettland und Litauen. Das Fach Deutsch bzw. die Germanistik ist durch eine große Vielfalt gekennzeichnet, wobei viele jüngere Entwicklungen mit internationalen Trends einhergehen: Die Nachfrage nach germanistischen Inhalten im

1 http://www.hochschulkontor.lv/de/projekte/projektu-konkurss/ [abgerufen am 9.11.2021].

eher traditionellen Verständnis ist vorhanden, aber nicht sonderlich hoch – dagegen besteht Interesse an Deutschkenntnissen und fachsprachlichen Kompetenzen, insbesondere Wirtschaftsdeutsch, teilweise auch Deutsch für Juristinnen und Juristen. An vielen Standorten wird beides angeboten, wobei im Bereich der Forschung häufig die „Kerngermanistik" nach wie vor überwiegt und es zu kollidierenden Erwartungshaltungen von Studierenden und Lehrenden kommt, die teilweise auch den rechtlichen Rahmenbedingungen geschuldet sind. Während beispielsweise in Schweden Universitäten eigentlich keine Sprachkurse im engeren Sinne anbieten sollen, andere Akteure aber kaum entsprechende Kurse erteilen, existieren an finnischen Hochschulen und Universitäten teilweise separate Sprachenzentren. Die Qualifikation im Sinne einer wissenschaftlichen Karriere als Hochschullehrerin bzw. -lehrer vollzieht sich jedoch eher über Forschungsleistungen mit Schwerpunkten auf sprach- oder literaturwissenschaftlichen Themen in engeren und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen im weiteren Sinne. Dass die Motive für ein Studium des Deutschen bzw. der Germanistik so vielfältig sind, ist zunächst einmal erfreulich, stellt aber angesichts begrenzter Ressourcen mitunter eine besondere Herausforderung dar.

4. Wissenschaftskooperation im Ostseeraum: ausgewählte Beispiele

Im Folgenden seien einige wenige Einrichtungen, Stiftungen, Vereinigungen und Netzwerke genannt, die die Wissenschaftskooperation im Ostseeraum und darüber hinaus fördern. Es handelt sich um eine kleine, nicht hierarchisierte und sicher nur bedingt repräsentative Auswahl, die jedoch im Hinblick auf strukturelle Parallelen zum Mittelmeerraum für potentielle Kooperationen interessant sein könnte.

4.1 Östersjöstiftelsen

Zunächst erwähnt sei die „Ostseestiftung", auf Schwedisch *Östersjöstiftelsen*. Ihr Ziel ist es, „to support research, doctoral studies and scientific infrastructure related to the Baltic Sea Region and Eastern Europe at Södertörn University"[2]. Ins Leben gerufen wurde diese Stiftung „for Baltic and East European Studies" 1994 von der schwedischen Regierung.

Da mit *Södertörn* die Ostsee-Stiftung an eine bestimmte Hochschule gebunden ist, sind die Möglichkeiten jenseits dieser Hochschule zunächst

2 https://ostersjostiftelsen.se/en/about-the-foundation/ [abgerufen am 9.11.2021].

einmal begrenzt, die dort entstandenen Publikationen (vgl. z.B. Müssener/ Kirsch 2000; Kirsch/Frisch/Müssener [Hg.] 2001; Almgren 2002) sind aber für ein breiteres Publikum interessant. Ähnliches gilt für das Schwedische Institut, Schwedens Pendant zu Goethe-Institut und DAAD.

4.2 Svenska institutet *(*SI*)*

Das Schwedische Institut unterhält ein Förderprogramm für akademische Kooperationen im Ostseeraum: „Academic collaboration in the Baltic Sea region is a SI funding programme, aimed at strengthening the macro-regional experience-sharing and joint development of practices, methodology and capacity for internationalization within higher education and research." Weiter heißt es: „The Swedish Institute (SI) offers funding to Swedish universities, for projects together with their partners in Armenia, Azerbaijan, Belarus, Georgia, Moldova, Russia and Ukraine. Universities from Estonia, Latvia, Lithuania and Poland may also be involved. The overall thematic area is strengthened capacity for internationalization within higher education and research. The call is open to new as well as already established partnerships."[3] Wesentlich auch hier ist der (bildungs-)politische Brückenschlag Richtung „Osten", der den Ostseeraum mit weiteren Regionen verbindet.

Für unseren Zusammenhang im engeren Sinne dürften aber vor allem diejenigen Netzwerke relevant sein, die direkt aus dem Fach kommen; exemplarisch genannt seien hier das *Nordisch-Baltische Germanistentreffen* und das Netzwerk *Landeskunde Nord*.

4.3 Nordisch-Baltisches Germanistentreffen *(*NBGT*)*

Der Norden als Teil des Ostseeraums ist stets gut vernetzt gewesen. Wohl auch deshalb gibt es nicht in allen nordischen Ländern nationale Germanistenverbände, sondern das Netzwerk des *Nordisch-Baltischen Germanistentreffens*. Die Kombination aus „Norden" und Baltikum liegt in historischen Handelsnetzen wie der Hanse begründet, aber auch und vor allem in der nun wieder möglichen Orientierung Estlands, Lettlands und Litauens Richtung (politischem) „Westen" nach deren erneuten Unabhängigkeitserklärungen 1991; in diesem Zusammenhang zu sehen sind auch der EU-Beitritt Polens und der baltischen Staaten am 1. Mai 2004.

Das *Nordisch-Baltische Germanistentreffen* findet seit 1976 alle drei Jahre an wechselnden Orten in den nordischen Ländern bzw. seit 2001 in den

3 https://si.se/en/apply/funding-grants/academic-collaboration-in-the-baltic-sea-region/ [abgerufen am 9.11.2021].

baltischen Ländern statt; es ist „die wichtigste Tagung zum fachlichen Austausch der in der hochschulischen Germanistik und im Fach Deutsch Tätigen in Dänemark, Estland, Finnland, Island, Lettland, Litauen, Norwegen und Schweden"[4]. Die Mailingliste des NBGT dient zugleich der Verbreitung von Ausschreibungen, *Calls for Papers* etc. und stellt damit einen lockeren, Staatsgrenzen überschreitenden Verbund dar. Seitens des DAAD, der ein wichtiger Förderer des *Nordisch-Baltischen Germanistentreffens* ist, wird die Kooperation mit anderen Regionen gewünscht, und hier findet sich auch ein möglicher Eingang für Kooperationen beispielsweise mit dem Mittelmeerraum.

4.4 Netzwerk Landeskunde Nord

Das Netzwerk *Landeskunde Nord* wurde 2012 an der Universität Göteborg gegründet und richtet ebenfalls Konferenzen an wechselnden Standorten aus. Ziel des Netzwerkes ist es, „Forschung und Lehre zur germanistischen Landeskunde, insbesondere in den nordischen Ländern, voranzutreiben". Hintergrund für die Gründung des Netzwerks waren vor allem zwei thesenartig formulierte Ausgangspunkte – erstens: „Landeskunde beinhaltet immer auch eine regionale Perspektive, nicht zuletzt hinsichtlich des Ortes, an dem Forschung und Lehre bzw. Unterricht stattfinden." Und zweitens: „Pädagogische Konzepte, die über die fragwürdige Vermittlung von Daten und angeblich typischen Eigenschaften und Verhaltensweisen der Deutschen, Österreicher und Schweizer hinausgehen", waren zumindest 2012 in den nordischen Ländern „rar". Diesem Defizit wollte und will das Projekt „in seiner Verbindung von wissenschaftstheoretischer Fundierung und praktischen Beispielen abhelfen. Bei aller Vielfalt der Ansätze zeigen sich auch zahlreiche Gemeinsamkeiten, beispielsweise im Hinblick auf die Ablehnung eines homogenen Kulturbegriffs." Die Beiträge der vier bisher erschienenen Tagungsbände „gehen nicht von schematischen Darstellungen mit universalem Anspruch aus, sondern von Phänomenen und Diskursen, wobei die Autorinnen und Autoren auf autonomes und lebenslanges Lernen setzen" (Grub [Hg.] 2013: Klappentext). Damit ist zugleich ein Aspekt aufgerufen, der gerade im Bereich dessen, was man zumeist als „Landeskunde" oder „kulturelles Lernen" bezeichnet, häufig nach wie vor eher nachlässig behandelt wird, nämlich die Entwicklung von Curricula. Gerade hier besteht auch international Potential, beispielsweise für Benchmark-Projekte. Das gilt ebenso für disziplinenübergreifendes Arbeiten, das sich gerade im Hinblick auf Literatur und Landeskunde anbietet, wobei

4 http://germanistforening.dk/sites/default/files/NBGT2018%202.%20Rundbrief%20-%20Call%20for%20Papers.pdf [abgerufen am 9.11.2021].

Literatur selbstverständlich nicht als 1:1-Abbild der Gesellschaft verstanden wird.

Fragen nach möglicherweise regionalspezifischen Forschungsthemen sind zweifellos mit Vorsicht zu betrachten. Dennoch kann es sinnvoll sein zu überlegen, ob es nicht Forschungsfragen gibt, für die der Mittelmeer- und der Ostseeraum prädestiniert sind. Dabei soll es keineswegs um reine Standortfragen gehen – schließlich muss man weder an der Ostsee noch am Mittelmeer leben, um darüber zu forschen. Forschungs- oder auch historisches Archivmaterial erfordern jedoch in beiden Räumen oft Kenntnisse in mehreren Sprachen; man denke etwa an deutschsprachige Quellen in Schweden, an Archive aus der k.u.k.-Zeit beispielsweise in Slowenien oder an deutsche Spuren in Kaliningrad.

5. Die (Ost-)See als germanistischer Forschungsgegenstand

Im Rahmen dieses Beitrags wird keine mehr oder weniger strenge Trennung oder gar Hierarchisierung von Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, „Landeskunde“ und Sprachpraxis vertreten, um zumindest eine der an zahlreichen Standorten weltweit möglichen und nach wie vor üblichen Gliederungen unseres Faches zu nennen. Vielmehr seien diejenigen gemeinsamen Aspekte betont, aus der sich im Zuge einer kulturwissenschaftlichen Ausrichtung der Germanistik (vgl. grundlegend Bachmann-Medick [Hg.] 2004) Berührungspunkte ergeben. Anhand des eingangs erwähnten Lexems „Meer des Friedens“, aber auch an so ambivalenten „Erinnerungsorten“ (vgl. dazu François/Schulze [Hg.] 2001; zur Didaktisierung Badstübner-Kizik/Hille [Hg.] 2015) wie dem ehemaligen KdF-Seebad Prora und dessen diverser Folgenutzungen (vgl. dazu Rostock/Zadnicek 2015) lassen sich verschiedene Auffassungen von Geschichte und die damit einhergehenden kulturellen Repräsentationen thematisieren. Ähnliches gilt für Fragen der Perspektivierung wie „Ostsee“ bzw. „Westsee“. Im Hinblick auf literaturwissenschaftliche Fragestellungen kann das Konzept des *water writing* eine Orientierung bieten (vgl. dazu überblicksartig Rothenberg/Ulvaeus [Hg.] 2001), da sich im Zusammenhang mit Wasser zahlreiche weitere Aspekte ergeben können; stichpunktartig seien hier genannt: „Wasser ist Leben“, Lebensraum Wasser, Flüsse und Meere als Grenzen, aber auch als Handelswege und somit Verbindungen, Wasser als begrenzte Ressource (vgl. z.B. die gut zu didaktisierenden Beispiele in *KREO* 2021). In diesen Bereich gehören natürlich auch theoretische Überlegungen zum Thema „Inseln“ (vgl. dazu Billig 2010 sowie den Beitrag von Katrin Dautel in diesem Band). Gerade Wasser steht also stets für einen Aspekt und dessen Gegenteil zugleich, für Verbindendes

und Trennendes. Diese Ambivalenz zeigt sich mit tragischer Deutlichkeit im Zusammenhang mit Aspekten von „Flucht“ und „Vertreibung“. Von der hier lediglich angedeuteten Ambivalenz zeugen explizit, mitunter auch implizit, diverse Anthologien (vgl. z.B. jüngst Reiner 2020; Irmscher 2021; Thiele [Hg.] 2021), von denen vor allem die 2018 von Klaus-Jürgen Liedtke herausgegebene hervorgehoben sei.[5] Im Vorwort zu dem 650 Seiten umfassenden Band *Die Ostsee. Berichte und Geschichten aus 2000 Jahren* thematisiert der Herausgeber unter anderem die keineswegs eindeutig zu beantwortende Frage der Ausdehnung des Ostseeraums: „Die Ostsee als ein vielen gemeinsames Meer ist eine Vision und zugleich eine physische Realität, die in ihrer Ausdehnung und Transnationalität schwer zu fixieren scheint, vor allem an ihren Rändern. Diese Ränder, die gleichbedeutend sind mit Zuflüssen zur Ostsee, werden hier ausgedehnt bis nach Karelien und zum Ladogasee bzw. in die silbererzreichen Fjällgegenden Lapplands“ (Liedtke 2018: 16). Mit den Begriffen „Vision“ und „physische Realität“ ist nicht nur die erwähnte Ambivalenz treffend umrissen, sondern auch ein Zeitaspekt aufgerufen.

Was für das Mittelmeer hochaktuell ist, geschah unter anderen historischen Bedingungen auf der Ostsee vor allem gegen Ende des Zweiten Weltkrieges; ein wichtiger literarischer Text ist in diesem Zusammenhang Günter Grass’ Novelle *Im Krebsgang* (2002), die unter anderem den Untergang der *Wilhelm Gustloff* thematisiert, an deren Bord sich zahlreiche Flüchtlinge befanden. Ebenfalls lediglich genannt werden kann hier der Roman *Kruso* (2014) von Lutz Seiler, in dem der Aspekt der Flucht aus der DDR über die Ostsee eine Rolle spielt. Im Zusammenhang mit einer Didaktisierung dieser Texte ist nicht zuletzt die übergreifende Frage relevant, wie Literatur Geschichte thematisiert bzw. be- oder auch verarbeitet. Dabei ist die zumindest potentielle Multiperspektivität von Literatur ein Vorteil des Einsatzes literarischer Texte in der Lehre auch jenseits der traditionellen Literaturwissenschaft. Im Folgenden sei ein aktuelles Beispiel aus der Lehre an der Universität Uppsala vorgestellt.

6. Ein Beispiel aus der Lehre: C-Kurs, Literaturwissenschaft

Der literaturwissenschaftliche Teilkurs (6 ECTS-Punkte) innerhalb des C-Kurses (30 ECTS-Punkte) im Fach *Tyska* an der Universität Uppsala entspricht einem Seminar im 3. Fachsemester (zu den Rahmenbedingungen des Studiums in Schweden vgl. Grub 2009) und wird seit einiger Zeit als sog. „Themenkurs“ angeboten („Litteraturvetenskap – temakurs“). Während im

5 Vgl. sprachen- und länderübergreifend auch die virtuelle *Baltic Sea Library*, in deren Kontext auch die von Klaus-Jürgen Liedtke herausgegebene Anthologie steht.

entsprechenden Teilkurs des A-Kurses grundlegende literaturwissenschaftliche Fragestellungen thematisiert werden und innerhalb des B-Kurses vor allem literaturhistorisch gearbeitet wird, bietet der C-Kurs im Sinne einer Progression Möglichkeiten der Vertiefung in ein bestimmtes, nicht allzu spezifisches Thema; so lautete ein früheres Thema „Großstadt und Mensch am Beispiel Berlins". Neben weiteren Vorteilen ermöglicht dieses Konzept eine bessere Integration und spätere Anerkennung des Kurses im Rahmen internationaler Austauschprogramme wie Erasmus+.

Das seit Frühjahrssemester 2019 erteilte Seminar beschäftigt sich mit „Flucht und Migration" (vgl. zu dieser Thematik auch den Beitrag von Kathrin Schödel im vorliegenden Band) und basiert auf einer Kooperation zwischen mehreren Universitäten: der Freien Universität Berlin, der Friedrich-Schiller-Universität Jena und der Universität Stellenbosch. Im Rahmen einer Konferenz zum Thema *Zugehörigkeiten*, die 2018 in Leipzig stattfand, ergab sich für Uppsala diese Zusammenarbeit, deren Grundlage insbesondere darin besteht, dass die Studierenden an den jeweiligen Universitäten im Wesentlichen die gleichen Primärtexte lesen (Enzensberger 1994; Erpenbeck 2015; Fatah 2008; Keller 2013; Rabinowich 2016; Obexer 2011)[6] und demselben theoretischen Basistext folgen, nämlich Joanna Pfaff-Czarneckas *Zugehörigkeit in der mobilen Welt* (2012). Pfaff-Czarneckas Überlegungen basieren wiederum auf Judith Butlers Konzept des *belonging*.

Uppsala kam als vorläufig letzte Universität zu diesem Projekt hinzu; der Austausch mit den Kolleginnen Almut Hille, Simone Schiedermair und Carlotta von Maltzan erwies sich als äußerst fruchtbar, und die Studierenden schätzen den Kurs, wie aus mehreren Auswertungen hervorgeht. Betrachtet man die überregionalen Lehr- und Lernziele, so benennen Hille und Schiedermair neben der „Förderung von Diskursfähigkeit" folgende Ziele:

- die Auseinandersetzung der Studierenden mit dem sozialanthropologischen Konzept von Zugehörigkeit [*belonging*];
- die Partizipation der Studierenden am aktuellen deutschsprachigen Diskurs über Flucht, Migration und Zugehörigkeit(en);
- fokussierte Textlektüren der Studierenden unter der Fragestellung, wie Zugehörigkeiten in (literarischen) Texten etabliert werden und welche Rolle dabei Handlungsstrukturen, Figuren(-konstellationen), Erzähltechniken und -perspektiven sowie sprachliche Mittel spielen;

6 Genannt wird das Erscheinungsjahr der entsprechend im Literaturverzeichnis nachgewiesenen Erstausgaben. Die meisten Titel sind in Taschenbuchausgaben sowie als E-Book greifbar. Nur in Uppsala werden zusätzlich Klaus Manns Roman *Flucht in den Norden* (1934) sowie curricular bedingt einige Barockgedichte gelesen.

- Sensibilisierung der Studierenden dafür, wie Texte gemacht sind, wie Bedeutungen produziert werden;
- Ermutigung der Studierenden zu individuellen Deutungen, Bedeutungskonstruktionen und Sinnstiftungen sowie die Förderung von deren Aushandlung in (Klein-)Gruppen;
- Reflexion der „Lektürearbeit";
- ggf. didaktisch-methodische Reflexion der „Lektürearbeit" und verschiedener Lesestrategien. (Hille/Schiedermair 2018)

Bereits die sehr unterschiedliche geographische und politische Räume verbindende Zusammenarbeit zeigt, dass die zitierten Lehr-/Lernziele eine Relevanz besitzen, die über lokale Curricula hinausgeht.

Ein Beispiel für vorbereitende Leitfragen soll am Ende stehen – hier zu Christoph Kellers 2013 erschienen Roman *Übers Meer*:

1. Lest die ersten Seiten über die Figur Abdoulaye Touré (S. 67–71). Warum antwortet Abdoulaye Touré dem Kommissar nicht? Warum erzählt er ihm seine Geschichte nicht? Wem erzählt Abdoulaye seine Geschichte? Warum fühlt sich Abdoulaye dem Mittelmeer zugehörig?
2. Welche Bedeutung hat die französische Sprache für Abdoulayes Erzählung?
3. Lest den Textausschnitt auf den Seiten 276–279. Welche Zugehörigkeiten, Verbindungen, Abgrenzungen bzw. Zuschreibungen werden thematisiert? Wie werden sie thematisiert (z.B. durch Vergleiche, Gegensätze)? Welche sprachlichen Mittel werden verwendet? Nennt Beispiele und kommentiert diese kurz. (nach Hille/Schiedermair 2018)

Im Hinblick auf das Konzept und die Leifragen seien zwei Aspekte hervorgehoben: Zum einen die Flexibilität aufgrund des Einsatzes von Auszügen. Dies schließt selbstverständlich die Lektüre von Ganztexten nicht aus, wie sie überwiegend in Uppsala praktiziert wird; die Studierenden erhalten jedoch vorab Hinweise auf zentrale Passagen. Zum anderen wird von den Texten selbst ausgegangen: Die Studierenden werden also mit textuellen Phänomenen konfrontiert, die im Unterrichtsgespräch mittels (literatur-)wissenschaftlicher Begriffe gefasst werden. Im Zentrum steht bzw. stehen damit die Literatur selbst und nicht etwa literaturwissenschaftliche Begriffe, für die dann im Text Beispiele gesucht werden. Dieses Vorgehen lässt die Relevanz literaturwissenschaftlicher Theoriebildung aus dem konkreten Bedürfnis heraus, Phänomene mit eindeutigen Begriffen zu belegen, einsichtig werden.

Weitere Lehrveranstaltungen zu anderen Themen sind denkbar, wobei die gemeinsame Erarbeitung von Unterrichtsinhalten und der Vergleich der Ergebnisse eine gute Basis für pädagogische Forschungsprojekte bilden, in

deren Rahmen auch Studierende aus Mittelmeer- und Ostseeraum zusammengebracht werden könnten (für ein Beispiel innerhalb des Ostseeraums vgl. Eckart 2020). Ein großes Potential besitzen dabei Formen der digitalen Lehre.

7. Schlussbemerkungen – Ausblick

Im vorliegenden Beitrag wurden verschiedene Aspekte von Forschung und Lehre nebeneinandergestellt. Ausgehend von Räumen, die beide maßgeblich durch Meere gekennzeichnet sind, wurde anhand von Beispielen das Potential von Möglichkeiten der Zusammenarbeit aufgezeigt. Der Beitrag stellt insofern eine heterogene Sammlung von Erfahrungen, Konzepten und Ideen dar, die vermutlich auch unabhängig von den beiden hier interessierenden Räumen Relevanz haben. Es ging dabei nicht darum, lediglich aus den Regionen heraus Themen zu definieren; doch sei vermutet, dass die unter den Abschnitten 4 bis 6 angedeuteten Überlegungen eine besondere Bedeutung sowohl für den Mittelmeer- als auch für den Ostseeraum haben. Dies gilt nicht zuletzt, weil sich die genannten Aspekte gut mittels des Paradigmas der „Nachhaltigkeit" fassen lassen (vgl. dazu Grub/Platen 2013). Damit ist weit mehr gemeint als die Thematisierung von im weitesten Sinne die Ökologie betreffenden Phänomenen, sondern auch und vor allem eine Nachhaltigkeit, die sich auf die Vermittlung generischer Kompetenzen und damit das lebenslange Lernen bezieht. Beide Regionen bzw. die dort tätigen Germanistinnen und Germanisten, die bei aller Verschiedenheit vor teilweise ähnlichen Herausforderungen stehen, könnten gemeinsam eine Schlüsselrolle bei der Entwicklung von Nachhaltigkeitskonzepten innerhalb von Forschung und Lehre spielen. In der stärkeren Betonung und damit auch Sichtbarkeit der generischen Kompetenzen liegt zugleich eines von vielen Argumenten für die Relevanz geisteswissenschaftlicher Studien im Allgemeinen und germanistischer Studien im Besonderen.

Literaturverzeichnis

Almgren, Birgitta (2002): *Bilder des Nordens in der Germanistik 1929–1945. Wissenschaftliche Integrität oder politische Anpassung?*, Huddinge: Södertörns högskola.

Bachmann-Medick, Doris (Hg.) (2004): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, 2., akt. Aufl., Tübingen/Basel: A. Francke.

Badstübner-Kizik, Camilla/Almut Hille (Hg.) (2015): *Kulturelles Gedächtnis und Erinnerungsorte im hochschuldidaktischen Kontext. Perspektiven für das Fach Deutsch als Fremdsprache*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

Baltic Sea Library [virtuelle Ostsee-Bibliothek; Homepage]. Online: http://www.balticsealibrary.info/ [abgerufen am 9.11.2021].

Baltisch-deutsches Hochschulkontor [Homepage]. Online: http://www.hochschulkontor.lv/de/projekte/projektu-konkurss/ [abgerufen am 9.11.2021].

Billig, Volkmar (2010): *Inseln. Geschichte einer Faszination*, Berlin: Matthes & Seitz.

Den Danske Germanistforening / Der Dänische Germanistenverband: *XI. Nordisch-Baltisches GermanistenTreffen*. Online: http://www.germanistforening.dk/da/begivenhed/777154430 [abgerufen am 9.11.2021].

Eckart, Maren (2020): Essen als Kultur: Ein Bericht über ein interkulturelles DaF-Online-Projekt, in: Grub, Frank Thomas/Maris Saagpakk (Hg.): *Brückenschläge Nord: Landeskunde an der Schnittstelle von Schule und Universität. Beiträge zur 4. Konferenz des Netzwerks* Landeskunde Nord *in Tallinn am 26./27. Januar 2018*, Berlin: Peter Lang, S. 69–85.

Enzensberger, Hans Magnus (1994): *Die große Wanderung. Dreiunddreißig Markierungen. Mit einer Fußnote „Über einige Besonderheiten bei der Menschenjagd“*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Erpenbeck, Jenny (2015): *Gehen, ging, gegangen. Roman,* München: Knaus.

Fatah, Sherko (2008): *Das dunkle Schiff. Roman*, Salzburg/Wien: Jung und Jung.

François, Etienne/Schulze, Hagen (Hg.) (2001): *Deutsche Erinnerungsorte* I–III. München: C. H. Beck.

Grass, Günter (2002): *Im Krebsgang. Eine Novelle*, Göttingen: Steidl.

Grub, Frank Thomas (2009): „Ich lese Deutsch“. Zur internationalen Vergleichbarkeit schwedischer Germanistikstudiengänge unter besonderer Berücksichtigung von Mobilitätsaspekten, in: Casper-Hehne, Hiltraud/Annegret Middeke (Hg.): *Sprachpraxis der DaF- und Germanistikstudiengänge im europäischen Hochschulraum*. Göttingen: *Universitätsverlag Göttingen*, S. 213–221; auch online unter: http://webdoc.sub.gwdg.de/univerlag/2009/Sprachpraxis_auszug.pdf [abgerufen am 9.11.2021].

Grub, Frank Thomas (Hg.) (2013): *Landeskunde Nord. Beiträge zur 1. Konferenz in Göteborg am 12. Mai 2012*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

Grub, Frank Thomas/Platen, Petra (2013): Nachhaltigkeit’ und Lehre. Beispiele aus dem Fach *Tyska* an der Universität Göteborg, in: Grub, Frank Thomas (Hg.): *Landeskunde Nord. Beiträge zur 1. Konferenz in Göteborg am 12. Mai 2012*, Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 149–168.

Hille, Almut/Simone Schiedermair (2018): Flucht und Migration in der aktuellen deutschsprachigen Literatur. Lektüren internationaler Studierender, in: *eDUSA. Deutschunterricht im Südlichen Afrika* 13/1: [33–47]. Online: https://www.sagv.org.za/wp-content/uploads/2019/edusa/eDUSA-2018-Hille-Schiedermair.pdf [abgerufen am 9.11.2021].

Irmscher, Almut (2021): *Das Ostsee-Lesebuch. Impressionen und Rezepte von der deutschen Ostseeküste*, Berlin: MANA-Verlag.

Keller, Christoph (2013): *Übers Meer. Roman*, Zürich: Rotpunktverlag.

Kirsch, Frank-Michael/Christine Frisch/Helmut Müssener (Hg.) (2001): *Nachbarn im Osteeraum über einander. Wandel der Bilder, Vorurteile und Stereotypen?,* Huddinge: Södertörns högskola.

Denree GmbH (Hg.): *KREO. Das BioMarkt Magazin* (2021) 3.

Liedtke, Klaus-Jürgen (Hg.) (2018): *Die Ostsee. Berichte und Geschichten aus 2000 Jahren*, Köln: Kiepenheuer & Witsch / Berlin: Galiani.

Liedtke, Klaus-Jürgen (2018): Vorwort: Ostseewelten, in: Liedtke, Klaus-Jürgen (Hg.): *Die Ostsee. Berichte und Geschichten aus 2000 Jahren*, Köln: Kiepenheuer & Witsch/Berlin: Galiani, S. 9–16.

Mann, Klaus (2003): *Flucht in den Norden,* Erw. Neuausg., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Müssener, Helmut/Frank-Michael Kirsch, in Zusammenarbeit mit Charlotta Brylla und Ursula Naeve-Bucher (2000): *Nachbarn im Ostseeraum unter sich. Vorurteile, Klischees und Stereotypen in Texten*, Huddinge: Södertörns högskola/Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Östersjöstiftelsen [Homepage]. Online: https://ostersjostiftelsen.se/en [abgerufen am 9.11.2021].

Pfaff-Czarnecka, Joanna (2012): *Zugehörigkeit in der mobilen Welt. Politiken der Verortung*, Göttingen: Wallstein.

Rabinowich, Julya (2016): *Dazwischen: Ich*, München: Hanser.

Das Meerbuch (2020). Ausgewählt von Matthias Reiner. Mit Ill. von Quint Buchholz, Berlin: Insel.

Rostock, Jürgen/Franz Zadnicek (2015): *Paradiesruinen: Das KdF-Seebad der Zwanzigtausend auf Rügen*. 11., akt. Aufl., Berlin: Ch. Links Verlag.

Rothenberg, David/Marta Ulvaeus (Hg.) (2001): *Writing on Water*, Cambridge (MA): MIT Press / Terra Nova Books.

Seiler, Lutz (2014): *Kruso. Roman*, Berlin: Suhrkamp.

Svenska institutet: Akademiskt samarbete i Östersjöregionen / Academic collaboration in the Baltic Sea region. Online: https://si.se/en/apply/funding-grants/academic-collaboration-in-the-baltic-sea-region/?fbclid=IwAR31tGFNruX_DHM87TM81TAAEzvoPwlNPDyviJaM [abgerufen am 9.11.2021].

Thiele, Johannes (Hg.) (2021): *Literarische Ostsee. Lektüre für die Tage am Meer,* Wien: Thiele & Brandstätter.

Skylla oder Charybdis? Dilemmata der Internationalen Germanistik im Mittelmeerraum[1]

Elke Sturm-Trigonakis (Thessaloniki), Charis-Olga Papadopoulou (Thessaloniki)

> Wenn wir uns die Frage stellen: Wie schaffen wir es, unsere intellektuell begabten jungen Menschen möglichst schnell und billig zu nützlichen, unkritischen, angepassten, in der Wirtschaft gut gebrauchbarem Menschenmaterial herzurichten [sic], statt ihnen eine umfassende, ihre Persönlichkeitsentwicklung fördernde Bildung zu ermöglichen, so lautet die Antwort: Das schaffen wir ziemlich gut mit unserem derzeit bestehenden staatlichen Universitäts- und Hochschulsystem.
>
> (Kreiß 2019: 191)

Der Volkswirtschaftler Christian Kreiß formuliert hier ein vernichtendes Urteil über die derzeitige (deutsche) Hochschullandschaft nach Bologna. Ihm zufolge hat sich das System endgültig vom Humboldt'schen Bildungsideal abgewandt und zielt als eine Art höherer Berufsschule ausschließlich auf die Ausbildung kompetenten Nachwuchses für den Arbeitsmarkt. Die Universität befindet sich damit wie der große Seefahrer Odysseus zwischen Skylla und Charybdis: Das Meeresungeheuer Skylla als die vom Bologna-Prozess 1999 initiierte Fokussierung auf die Berufsfähigkeit der Absolvent*innen, der tödliche Meeressog Charybdis als Universität mit einem umfassenden, aber weltfremden Bildungsangebot im Humboldt'schen Sinn. Die Geisteswissenschaften und damit auch die Germanistik befinden sich seit Bologna in einer Art Dauerkrise und stehen unter dem Zwang, sich neu zu erfinden.

Diese prekäre Situation möchten wir auf den folgenden Seiten mit Fokus auf den Mittelmeerraum diskutieren. Als Input werden wir drei Dilemmata konturieren, zwischen deren extremen Positionen wir die eventuell existierenden Spielräume auszuloten versuchen. Da wir selbst im griechischen Hochschulsystem verortet sind, wird dieses unser Ausgangspunkt sein, von dem aus wir die im Mittelmeer-Südeuropa-Germanistik-Netzwerk (MSEG)

1 Dies ist eine aktualisierte und erweiterte Fassung des Artikels „Zwischen Skylla und Charybdis? Das griechische Curriculum als Antwort auf das Dilemma der Internationalen Germanistik im Mittelmeerraum" von Elke Sturm-Trigonakis und Charis-Olga Papadopoulou, in: Delianidou, S./Aik. Zachou/R. Sidiropoulou (Hg.): *Deutsch-Griechischer Kulturtransfer: Brücken und Brüche*, Thessaloniki: Ekdoseis Kyriakidi IKE (im Druck).

beteiligten germanistischen Fachbereiche sowie die Germanistik in den deutschsprachigen Ländern in den Blick nehmen. Dabei werden wir uns von allgemeinen hochschulpolitischen Überlegungen hin zu konkreten Anforderungen in der Lehre bewegen und aus aktuellem Anlass auch über die pandemiebedingten Veränderungen reflektieren.

1. Dilemma: Zwischen öffentlich finanzierter Hochschule und Bildungskommodifizierung

Der Bologna-Prozess kann polemisch durchaus als Kolonisierung der Bildung durch den Markt beschrieben werden. In der 1999 unterzeichneten Bologna-Erklärung ist die Absicht zur Modernisierung der Hochschulen und zur Vereinheitlichung der Studiensysteme und -abschlüsse festgeschrieben, um mehr internationalen Austausch und länderübergreifende Qualitätsstandards zu erreichen; mittlerweile haben sich 48 Länder angeschlossen (vgl. N.N. 2017).

In Deutschland wurde so eine Bildungsexpansion nie vorher gekannten Ausmaßes ausgelöst: Nahmen dort 1960 noch 6 Prozent pro Jahrgang ein Studium auf, so waren es 2012 bereits 51 Prozent, und 2017 lag die Zahl der Hochschulabsolvent*innen bei den 30–35-Jährigen bei ca. 30 Prozent (Reckwitz 2019: 81); 2013 gab es in Deutschland erstmals mehr Studienanfänger als Auszubildende (Nida-Rümelin 2014: 21). Der Philosoph Julian Nida-Rümelin spricht deshalb von einem „Akademisierungswahn“ und diagnostiziert eine „Bildungskatastrophe“ in Deutschland, verursacht durch die „umfassende Dequalifizierung in beiden Bereichen, sowohl dem der beruflichen als auch dem der akademischen Ausbildung“ (2014: 22). Auch der Wirtschaftswissenschaftler Richard Fortmüller warnt eindeutig vor einem „Niveaudumping“ an den Hochschulen, das entstehen könnte, wenn zu viele Ausbildungsberufe in den tertiären Sektor gedrängt werden (2018: 215). Der offensichtliche Zusammenhang zwischen einem hohen Anteil an Arbeitnehmern mit nicht-akademischer Berufsausbildung, hohem Bruttoinlandsprodukt, relativ niedriger Akademiker*innenquote und niedriger Jugendarbeitslosigkeit, der die deutschsprachigen Länder charakterisiert, werde nicht wahrgenommen (vgl. Nida-Rümelin 2014: 30). Mittlerweile zeichnet sich jedoch offenbar ein Umdenken ab, für das ein Experiment in Hamburg steht: An der Beruflichen Hochschule Hamburg (BHH) werden in Zukunft „Stuzubis“, studierende Auszubildende, die klassische Verzahnung von Praxis und Theorie in der Ausbildung erleben, jedoch erweitert durch eine dritte Komponente in Gestalt der wissenschaftlichen Reflexion über die Ausbildungsinhalte. Diese neue, vierjährige „studienintegrierende Ausbildung“ wird von der Hamburger Wirtschaft schon jetzt hochgelobt, weil es den digitalisierungsbedingten

rasanten Entwicklungen in Handwerk und Handel Rechnung trägt, ohne dabei die Praxis zu vernachlässigen. Das Studium ist kostenlos, die studierenden Azubis erhalten die übliche Ausbildungsvergütung (N.N. o.J.).

Besonders in den Geisteswissenschaften hat der Bologna-Prozess mit seiner überzogenen Verschulung die Fachkulturen nahezu zerstört, viele kleinere Fächer sind mittlerweile mangels Kundschaft ausgestorben oder Sparzwängen zum Opfer gefallen (vgl. Nida-Rümelin 2014: 173). Master-Studiengänge sind zwar in der Regel gebührenfrei, wenn sie konsekutiv, das heißt direkt nach dem Bachelor angetreten werden, doch Studierwillige mit Berufserfahrung können durchaus mit einigen Tausend Euro zur Kasse gebeten werden, je nach Attraktivität des Masterabschlusses.

Die geisteswissenschaftlichen Fächer waren schon vor Bologna ein „Zwitter aus alter humboldtscher Bildung als Selbstbewusstwerdung und der Vermittlung marktgängiger Kompetenzen" (Münch 2011: 331), wobei diese Kompetenzen zunehmend in einer immer längeren Kette von Praktika neben oder nach dem Studium erworben wurden. In den modularisierten Bachelor-Studiengängen ist nun die klassische „Fachbildung" einer beliebigen Kombination von zu absolvierenden Modulen geopfert worden, welche den vermeintlichen Erfordernissen eines „offenen, nicht mehr beruflich strukturierten Arbeitsmarkt[s]" entgegenkommen soll. Natürlich funktioniert dies nur bedingt, und so wird der zunehmende Bedarf an „sekundären Sicherheiten" durch Auslandsaufhalte, Praktika, „und jede Menge Selbstdarstellungskompetenz" (Münch 2011: 333) in die Verantwortung jedes einzelnen Studierenden geschoben.

Deutschland ist damit ein Beispiel für schleichende Bildungskommodifizierung in einem ansonsten öffentlich finanzierten Hochschulsystem, eine Tendenz, die auch in Griechenland zunehmend um sich greift. In den Wirtschaftswissenschaften etwa sind Master-Studiengebühren schon längst Usus, in den Geisteswissenschaften waren sie bisher ein Tabu. Und dennoch haben wir in Thessaloniki gerade ein gebührenpflichtiges Masterprogramm „Interkulturelle Kommunikation" angedacht, in der Hoffnung, die chronische Unterfinanzierung der Abteilung für Deutsche Sprache und Philologie zumindest ein wenig auszugleichen. Vor einigen Jahren war ein ähnlicher Anlauf noch gescheitert, mittlerweile haben sich jedoch offenbar auch Hardcore-Bildungsanhänger mit dem Gedanken angefreundet. In diesem Kontext fordert Bert te Wildt nicht als einziger vehement eine „Entflechtung" von „Wissenschaft und Wirtschaft" (2020: 111) und Rückkehr der Universität zu ihrer ureigenen Funktion als „herausragende Impulsgeber für gesellschaftliche Entwicklungen" (Wildt 2020: 109), für die er vor allem die Geisteswissenschaften in der Pflicht sieht (Wildt 2020: 112). Das wirft die Frage auf, wie ein Studium der Internationalen Germanistik dem gerecht werden könnte, was uns zum zweiten Dilemma führt.

2. Dilemma: DaF oder Vollgermanistik?

In den deutschsprachigen Ländern würde die Existenzberechtigung der Germanistik als Fach natürlich nie in Frage gestellt werden: Deutsch-Lehrer*innen der Sekundarstufe müssen ausgebildet werden, die deutschsprachige Kultur im weitesten Sinn muss erforscht, bewahrt und verbreitet werden. Die Zunahme an DaZ- und DaF-Studiengängen in den letzten Jahren spricht jedoch dafür, dass die Germanistik offenbar überfordert ist, wenn es um die Lehre des Deutschen für eine nicht-muttersprachliche Zielgruppe geht – in der Internationalen Germanistik ist genau dieses Publikum der Normalfall. Daher können Inlands- und Auslandsgermanistik *per definitionem* nicht identische Inhalte vermitteln, was aber nicht bedeutet, dass Deutsche Philologie sich automatisch und ausschließlich auf DaF reduziert oder umgekehrt Germanistik zwangsläufig DaF ausklammert.

Die Internationale Germanistik hat sich heutzutage vielfältigen Zielsetzungen geöffnet, da Mehrsprachigkeit und interkulturelle Kompetenzen gesellschaftlich, sprachpolitisch und wirtschaftlich auf Europaebene und darüber hinaus anerkannt, angestrebt und erwartet werden. In diesem Sinne hat das „griechische Modell“, wie wir es nennen wollen, vieles anzubieten, da in den Germanistikstudiengängen Griechenlands genau diese Ziele operationalisiert werden: Das bedeutet sowohl Germanistik als auch DaF.

Der Gemeinsame Europäische Referenzrahmen für Sprachen (2001), das europäische Sprachenportfolio (Schneider et al. 2001), aber auch das europäische Portfolio für Sprachlehrende in Ausbildung (Newby 2007) sind in das Studium eingeflossen, insbesondere, was Sprachlehre und Didaktik betrifft. Diese europäischen Vorgaben für das Lernen und das Lehren lassen einerseits freien Raum für die Kulturspezifika und Bedürfnisse jedes nationalen oder regionalen Kontextes, errichten andererseits aber auch ein tragfähiges Fundament auf der Basis einer Reihe von wichtigen Gemeinsamkeiten wie etwa der Entwicklung von zielsprachlichen Lehrplänen oder den curricularen Richtlinien, Lehrwerken und Qualifikationsnachweisen in der europäischen Spracharbeit. Sie verfolgen das sprachpolitische Ziel, Mehrsprachigkeit und individuelle Vielsprachigkeit zu fördern, indem sowohl das Sprachenangebot im Bildungssystem vielfältig gestaltet wird (Vielsprachigkeit) als auch die Spracherfahrung jedes Menschen in seinen kulturellen Kontexten erweitert wird und Sprache(n) und Kultur(en) gemeinsam eine kommunikative Kompetenz bilden (Mehrsprachigkeit) (Trim et al. 2001). Dadurch wird die internationale Zusammenarbeit gestärkt. Ferner werden die Fachkommunikation, die Interaktion und das Lernen sowie die Mobilität für Studierende wie auch für Dozent*innen erleichtert.

Eine derart gestaltete Öffnung hat nicht nur Relevanz im Hinblick auf das Fach, sondern ist auch dringende Notwendigkeit in einem Europa, das

zunehmend von nationalen Egoismen gegeißelt wird. Angesichts dessen wäre es geradezu tragisch, wenn eine Abteilung der Philosophischen Fakultät wie die Germanistik ihrer Bildungsaufgabe in der Gesellschaft im Humboldt'schen Sinn nicht gerecht würde. Absolvent*innen sollten ebenso wie Dozent*innen der Humanwissenschaften dazu beitragen, mit Abschottungs- und Diskriminierungstendenzen in unseren Gesellschaften umzugehen, sei es durch (inter)kulturelle Expertise (vermittelt z.B. in den Literatur- und Kulturwissenschaften sowie in der Didaktik) oder durch sprachliche Kompetenzen (gelehrt z.B. in DaF, Übersetzung oder Sprachmittlung). Die Lehrinhalte an der Abteilung für Deutsche Sprache und Philologie sollen demgemäß ein breites Wissensspektrum vermitteln und durchaus auch auf *employability* abzielen (z.B. Kulturmanagement oder wirtschaftliches Know-how etwa für den Tourismus), ohne jedoch die Bildung im Humboldt'schen Sinn zu vernachlässigen oder die positiven Seiten des Bologna-Prozesses zu ignorieren.

Damit diese produktive Mischung tatsächlich realisiert wird, ist eine kritische Einstellung gegenüber der Lehre und dem Lernen unabdingbare Voraussetzung. Die Fähigkeit zur Selbstreflexion bildet daher im griechischen Modell eine Kernkompetenz, und zwar sowohl für die Ausbilder*innen als auch für die Auszubildenden (vgl. z.B. Pachner 2013). Reflexionskompetente Dozent*innen bilden reflektierende Studierende aus, welche diese Kompetenz später im Berufsleben anwenden werden, sei es in einer Schule, in einer Firma oder in einem Museum – Stichwort „Lehrer als Forscher" (Altrichter et al. 2018)! Die Herausforderung besteht darin, diese Reflexionskompetenz in die Praxis umzusetzen, und genau dieses wird in der germanistischen Abteilung in Thessaloniki in jeder einzelnen Lehrveranstaltung angestrebt, sei es eine Einführungsvorlesung oder ein Hauptseminar. Denkt man an die Veränderungen auf gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und bildungspolitischer Ebene, kommt man zwangsläufig zu der Schlussfolgerung, dass Reflexion als integraler Bestandteil eines zeitgemäßen Germanistikstudienganges eine conditio sine qua non für das Erbringen von Transferleistungen von Studieninhalten auf den beruflichen Alltag darstellt, und offenbar sind wir in Thessaloniki damit relativ erfolgreich. Denn eine 2020 erstmals durchgeführte Umfrage des Alumni-Netzwerks @del.auth.gr hat durchaus positive Ergebnisse zu Tage gefördert: Demnach sind 75 % der Absolvent*innen von 2017 berufstätig, und von ihren Tätigkeiten stehen 60 % unmittelbar mit ihrem Studium in Zusammenhang. Zwar arbeitet ca. 55 % im öffentlichen oder privaten DaF-Bereich, doch der Rest ist in anderen Berufsfeldern tätig. Daraus ließe sich der Schluss ziehen, dass die berufliche Perspektive jenseits von DaF im Studium gestärkt werden müsste, doch geben fast 80 % auch an, dass ihre Tätigkeiten mit den im Studium erworbenen Kompetenzen und Fertigkeiten korrespondieren, ein überaus bemerkenswertes Ergebnis, das für die in Thessaloniki praktizierte Kombination aus DaF und klassischer Germanistik spricht.

3. Dilemma: Digital Humanities – Fluch oder Chance?

Vermutlich hat keine*r von uns hier sich mit großer Freude an den PC gesetzt, um den Lehrverpflichtungen nachzukommen. Zu vieles ist ersatzlos weggefallen: der persönliche Kontakt zu den Studierenden, Sinneseindrücke optischer, akustischer, haptischer oder olfaktorischer Art, die Bewegung im Raum. Es ist äußerst schwierig, Lehrinhalte in einer Fremdsprache so spannend zu vermitteln, dass die jungen Erwachsenen im Publikum nicht nach kurzer Zeit „abschalten", sei es Kamera und Ton oder „nur" geistig. Seitens der Lehrperson erfordert es einen enormen Energieaufwand, die „Anwesenheit" der Lernenden zu überprüfen, vor allem in Lehrveranstaltungen mit bis zu 160 Personen, wie sie in Athen und Thessaloniki in den Einführungen die Regel sind. Gerade die Interaktivität im Sprachunterricht ist kaum zu gewährleisten, was vor allem auf Kosten der leistungsschwächeren Studierenden geht. Die im Zuge eines lebenslangen Lernens äußerst relevanten „kommunikative[n] Kompetenzen wie Argumentieren, Standpunkte vertreten, Präsentieren, Überzeugen, Körpersprache beherrschen usw." sind gerade in einer fremdsprachlichen Umgebung in der digitalen Lehre viel weniger vermittelbar als in der Präsenzlehre (Bester-Dilger 2020: 135). Zudem hat die Technik ihre eigenen Tücken: Nicht alle Orte haben dauerhaft stabile Internetzugänge, so dass Lehrende ebenso mit der Technik kämpfen wie Studierende. Vom enormen Arbeitsaufwand bei der Digitalisierung von für Live-Unterricht konzipierten Lerninhalten möchten wir hier gar nicht sprechen (vgl. Bester-Dilger 2020: 134).

Dennoch: Zweifellos hat die *Data Literacy* aller, von Lerner*innen und Lehrkräften, zugenommen. Die Universitäten in Griechenland haben die schon länger beschworene „digitale Transformation" der Hochschule quasi über Nacht durchgeführt (vgl. Mihalović, 2020: 120), alles fürs E-Lernen Erforderliche aufgebaut und stetig optimiert. Das Umschalten von Präsenz-Lehrveranstaltungen zu Online-Veranstaltungen war notwendig, da Lehrkräfte und Seminarteilnehmer*innen ortsungebunden, in räumlicher Distanz und dennoch „gemeinsam" lernen sollten. Dabei ging es um unterschiedliche Formen des Lernens – sowohl synchron als auch asynchron – unter Einsatz von elektronischen und digitalen Medien, und der Unterricht gestaltete sich tatsächlich interaktiv(er), kollaborativ(er) und multimedial(er). Insgesamt gesehen, haben das Bildungssystem und die gesamte Gesellschaft von dem Digitalisierungsschub profitiert und an Effektivität gewonnen. Formate wie Telekonferenzen oder Telesprechstunden sind mittlerweile fest etabliert und sparen gerade in den Großstädten Athen und Thessaloniki enorm viel Zeit und Energie, wenn sie auch zu einer zunehmenden Vermischung von Arbeit und Freizeit führen. Das Monomanische der Online-Lehre wurde durch digitale Kooperation in Form zahlreicher Einladungen an Kolleg*innen zur Teilnahme an den Seminaren durchbrochen;

das Mittelmeer-Südeuropa-Germanistik-Netzwerk hat bereits im Frühling 2021 einen Pool an Vortragsthemen ihrer Mitglieder initiiert, die ab Herbst 2021 digital zu den Veranstaltungen hinzugeschaltet werden können, um die Lehre vielfältiger zu gestalten und zugleich die Lehrkräfte durch Übernahme einer Sitzung etwas zu entlasten.

Gleichzeitig wurde das Thema Online-Lernen ein wichtiges Forschungsziel. Schon Anfang des Jahres 2021, also knapp ein Jahr nach dem Einstieg in die Online-Lehre, lagen erste Forschungsergebnisse vor. Ein Beispiel dazu wäre das Forschungsprojekt, welches in der Abteilung für Deutsche Sprache und Philologie an der Aristoteles Universität Thessaloniki durchgeführt worden ist und bei der 7. ÖSD-Tagung/1. ÖSD E-Tagung, am 21.02.2021, präsentiert wurde (Karagiannidou et al. 2021). Fast 150 Studierende nahmen an einer Umfrage teil und beantworteten einen Fragebogen mit 50 Fragen (46 geschlossene und 4 offene), die sich um den Alltag der Studierenden während der Pandemie (ihre Lebenshaltungskosten etwa) drehten, ferner um ihre Erfahrungen mit den Online-Lehrveranstaltungen, ihre Lernmotivation und -organisation, die Einschätzung ihrer erbrachten Leistungen und erreichten Kompetenzen. Die Beteiligten waren mehrheitlich Frauen (85,3 %), was in philologischen Abteilungen, zumindest in Griechenland, keine Überraschung ist, und ihr Alter war durchschnittlich ca. 25 Jahre. Die meisten Student*innen (ca. 70 %) wohnten inzwischen wieder bei ihren Familien und ihr hoch strukturierter Alltag (68 %) fokussierte stark auf die erhöhte zeitliche Beanspruchung durch das Studium, sie zeigten jedoch auch starkes Interesse an Aktivitäten, die zu Hause, allein oder mit Familienmitgliedern, stattfinden könnten. Die Kosten für die Online-Bildung waren, wie erwartet, höher für sie, da PC oder Tablet, Drucker, Scanner, Kamera, Mikrofon und Kopfhörer zu einem unabdingbaren Bestandteil ihres Alltages wurden. Die Hälfte der Befragten gab an, dass sie in der Pandemie mehr an Lehrveranstaltungen teilnahmen als vorher und gleichzeitig, dass sie motivierter waren und sich intensiver mit den Lerninhalten beschäftigten. Fast 80 Prozent der Studierenden vermissten die Präsenzlehre, davon 50 % „sehr viel“ und „viel“ und 27 % „einigermaßen“. Hauptsächlich vermissten sie dabei die sozialen Kontakte an der Universität. Was ihre Kompetenzen für diese neue Form des Lernens in der Pandemie anbetrifft, so trainierten sie auf der einen Seite bereits vorhandene Fertigkeiten, z.B. in Bezug auf Moodle, erwarben jedoch auch eine ganze Reihe neuer, z.B. den Umgang mit synchronen Medien wie Zoom. Besonders vorteilhaft scheint uns die Aussage der Umfrageteilnehmer*innen, dass sie neue Tools für den Fremdsprachenunterricht kennengelernt hätten und nun kompetenter mit diesen umgehen könnten. Dies bestätigt sich auch durch den hohen Prozentsatz positiver Antworten auf die Frage, ob sie durch die Online-Seminare zusätzliche Kompetenzen erworben hätten, was 67 % bejahten. Bei ihrer Selbstevaluation stellten 53 % der Befragten fest, dass sie

die gesetzten Studienziele auch im Kontext der Pandemie erreicht hätten, was als sehr positives Ergebnis zu werten ist; es spricht dafür, dass die Studierenden nicht nur zielorientiert gearbeitet haben, sondern ihre Ziele auch erreicht und ein neues Bewusstsein für sich selbst und die Welt nach der Pandemie entwickelt haben.

Insofern fällt die Bilanz der pandemiebedingten Universitätsschließung ausgewogen aus, womöglich neigt sich die Waage sogar leicht ins Positive; und so sehr wir auch den Präsenzunterricht favorisieren mögen, so intensiv werden wir auch einige der neuen digitalen Formate weiterhin nutzen.

4. Weder Skylla noch Charybdis – der Weg nach vorn

Als Resümee bleibt festzustellen, dass das griechische Modell einen Mittelweg für die Germanistikstudiengänge im Mittelmeerraum aufzeigt, der sowohl den humanistisch geprägten Bildungsidealen der Humboldt'schen Tradition als auch den Anforderungen einer berufsorientierten universitären Ausbildung nach den Bologna-Maximen verpflichtet ist. Dass die Nachfrage nach dem Germanistikstudium seit Jahren ungebrochen ist und die Absolvent*innen sich positiv zum Curriculum äußern, scheint einerseits die Attraktivität dieses Studienangebots zu bestätigen; andererseits ist diese hohe Wertschätzung des Studiengangs auch von einer Reihe anderer Faktoren abhängig wie z.B. der wirtschaftlichen Lage oder dem Potenzial des Arbeitsmarktes. Derlei Faktoren sind volatil und sollten daher nicht ausschlaggebend für die Gestaltung eines Curriculums sein.

Umso wichtiger erscheint uns eine stringente Qualitätssicherung von Forschung und Lehre, gerade weil in der heutigen wettbewerbsorientierten Gesellschaft vermeintlich „unproduktive" Disziplinen wie die Philologien einem permanenten Legitimationszwang unterliegen. Dieser Herausforderung lässt sich vor allem mit einer gehörigen Portion Selbstbewusstsein begegnen, das von steter Selbstevaluierung und kontinuierlicher Innovation genährt wird. Nur wenn wir unsere Position zwischen Skylla und Charybdis immer wieder aufs Neue nachjustieren, unser Profil durch Präsenz in der nationalen und internationalen Forschungsgemeinde durch effiziente Lehre und innovative Forschung immer wieder aufs Neue optimieren, nur dann können wir erwarten, als Fach autonom zu bleiben und dessen Erhalt mittel- und langfristig zu sichern.

Literatur

Altrichter, Herbert/Peter Posch/Harald Spann (2018): *Lehrerinnen und Lehrer erforschen ihren Unterricht: Unterrichtsentwicklung und Unterrichtsevaluation durch Aktionsforschung*, Stuttgart: UTB.

Besters-Dilger, Juliane (2020): Das Ende der Universität als Ort der Lehre?, in *Was macht die Digitalisierung mit den Hochschulen?,* Oldenbourg: De Gruyter, S. 133–140.

Bologna Erklärung (1999): Der Europäische Hochschulraum. Gemeinsame Erklärung der Europäischen Bildungsminister. Online: https://www.bmbf.de/files/bologna_deu.pdf [abgerufen am 23.03.2021].

Fortmüller, Richard (2018): Akademisierung der Arbeitswelt – Eine Analyse der Positionierung der Hochschulbildung im Berufskontext, in: Dittler, Ullrich/ Kreidl, Christian (Hg.), *Hochschule der Zukunft. Beiträge zur zukunftsorientierten Gestaltung von Hochschulen*, Wiesbaden: Springer, S. 207–216.

Karagiannidou, Evangelia/Renate Sidiropoulou/Konstantinos Chatzidimou, (2021): DaF-Lehrer*innen-Ausbildung im virtuellen Zeitalter. Vortrag bei der 7. ÖSD-Tagung/1. ÖSD E-Tagung, 21.02.2021.

Kreiß, Christian (2009): *Das Mephisto-Prinzip in unserer Wirtschaft*, Hamburg: Tradition.

Mihalović, Dejan (2020): Hochschule als tragende Säule von Gesellschaft, in: Demantowsky, Marko/Gerhard Lauer/Robin Schmidt/Bert te Wildt (Hg.), *Was macht die Digitalisierung mit den Hochschulen. Entwürfe und Provokationen*, Berlin/ Boston: De Gruyter, S. 120–124.

Münch, Richard (2011): *Akademischer Kapitalismus: zur politischen Ökonomie der Hochschulreform,* Berlin: Suhrkamp.

Newby, David (2007): *Europäisches Portfolio für Sprachlehrende in Ausbildung: ein Instrument zur Reflexion; EPOSA*, Strasbourg: Council of Europe.

Nida-Rümelin, Julian (2014): *Der Akademisierungswahn. Zur Krise beruflicher und akademischer Bildung,* Hamburg: Körber-Stiftung.

N.N. (o.J.): Die Stuzubis kommen, in: *DIE ZEIT*, https://epaper.zeit.de/article/067bb0b570f22c99e095280d6c0c64ade0eca394b779e217e9043f2bbf84c41a [abgerufen am 10.11.2021].

N.N. (2017): Was steckt hinter dem Bologna-Prozess?, in: *Süddeutsche Zeitung*, 4.9.2017; online: https://www.sueddeutsche.de/bildung/hochschulreformen-was-steckt-hinter-dem-bologna-prozess-1.1373781 [abgerufen am 19.12.2021].

Pachner, Anita (2013): Selbstreflexionskompetenz Voraussetzung für Lernen und Veränderung in der Erwachsenenbildung? Online unter: https://www.pedocs.de/volltexte/2013/8410/pdf/Erwachsenenbildung_20_2013_Pachner_Selbstreflexionskomtenz.pdf [abgerufen am: 23.11.2021].

Reckwitz, Andreas (2019): *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*, Berlin: Suhrkamp.

Schneider, Günther/Brian North/Leo Koch und Schweizerische Konferenz der Kantonalen Erziehungsdirektoren (2001): *Das europäische Sprachenportfolio: Version für Jugendliche und Erwachsene,* Bern: Berner Lehrmittel- und Medienverlag.

Trim, John/Brian North/Daniel Coste/Joe Sheils/Jürgen Quetz/Günther Schneider/Goethe-Institut (München)/Conseil de l'Europe (2001): *Gemeinsamer europäischer Referenzrahmen für Sprachen: lernen, lehren, beurteilen*, Berlin: Langenscheidt.

Wildt, Bert te (2020): Überlegungen und zehn Thesen zur Bedeutung der Hochschulen im Zuge der digitalen Revolution, in: Demantowsky, Marko/Lauer, Gerhard/ Schmidt, Robin/Wildt, Bert te (Hg.), *Was macht die Digitalisierung mit den Hochschulen. Entwürfe und Provokationen*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 107–115.

Literarische Inseln als Forschungs- und Unterrichtsthema der Germanistik im Mittelmeerraum

Katrin Dautel (Malta)

1. Das Insel-Motiv in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Die auffällige Hinwendung zum Inselmotiv in der deutschsprachigen Literatur der letzten Jahrzehnte lässt auf eine Neubewertung traditioneller literarischer Kategorien schließen, anhand derer aktuelle politische Themen und Denkmuster thematisiert und in Frage gestellt werden. In Christian Krachts *Imperium* (2012), Thomas Hettches *Pfaueninsel* (2014) oder Marion Poschmanns *Kieferninseln* (2017) beispielweise – um nur einige wenige zu nennen – wird die Insel zum Verhandlungsraum von aktuellen Fragestellungen nach Konstruktionen des Exotischen, des (Post-)Kolonialen oder der Ambiguität. Aufgrund ihrer räumlichen Beschaffenheit eignet sich die Insel bekanntermaßen gut als literarischer Schauplatz des Experimentierens mit gesellschaftlichen Formen, utopischen und dystopischen Zukunftsvisionen oder Fragen nach Ausgrenzung und Inklusion. Ihre vermehrte Darstellung in der Literatur verweist jedoch auch auf die politische Relevanz einer Neuaushandlung herkömmlicher Auffassungen von Zentrum und Peripherie sowie die Notwendigkeit einer Neudefinition von räumlichen Kategorien nach dem *spatial turn* in den Literatur- und Kulturwissenschaften. Durch ihre spezifische Räumlichkeit werden Inseln zum Brennglas sozialer und politischer Phänomene, die sich auch in ästhetischen Konstruktionen von Inseln widerspiegeln, denn, wie Pete Hay in seiner *Phenomenology of Islands* treffend formuliert, Inseln sind „paradigmatic places, topographies of meaning in which the qualities that construct place are dramatically distilled“ (Hay 2006: 31). In Zeiten der Globalisierung, die gerade auch eine Sehnsucht nach räumlicher Verortung mit sich bringt, wendet sich die Analyse des Inseltopos in der Literatur einem prägnanten Motiv zu, anhand dessen aktuelle, aber auch historische Ereignisse im Kontext von Migration und Räumen literarisch reflektiert werden.

Im vorliegenden Beitrag wird die literaturwissenschaftliche Untersuchung von Insularität als relevantes Forschungs- sowie Unterrichtsthema für eine transnationale Germanistik im Mittelmeerraum vorgeschlagen; dies bietet nicht nur aufgrund seines möglichen Bezugs auf reale geographische Räume eine Bandbreite an Einsatzmöglichkeiten in der Lehre, sondern darüber hinaus die Möglichkeit zu unterschiedlichen, auch interdisziplinären,

Forschungskooperationen. Inseln und Konstruktionen von Insularität eröffnen besonders für einen literaturwissenschaftlichen Ansatz nach dem so genannten *cultural turn* vielfältige Untersuchungsansätze. Im Folgenden soll anhand von drei literarischen Beispielen der deutschen Gegenwartsliteratur gezeigt werden, inwiefern die Thematik aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet werden kann, die innerhalb der mediterranen Germanistik – und darüber hinaus – zu Kooperationsmöglichkeiten führen. Zudem eignen sich die Texte für den Einsatz in der Lehre der internationalen Germanistik, sowohl in Einheiten im Kontext von Kultur- als auch von Literaturwissenschaft: Judith Hermanns Erzählung „Hurrikan (Something farewell)“ (1998), Judith Schalanskys *Atlas der abgelegenen Inseln* (2009) und Birgit Vanderbekes Roman *Alle, die vor uns da waren* (2019).

2. Judith Hermann: Hurrikan (Something Farewell) (1998)

Judith Hermanns Inselerzählung „Hurrikan (Something Farewell)“ aus ihrem Debüt-Band *Sommerhaus, später* (1998) ermöglicht produktive Untersuchungsansätze im Bereich des Postkolonialismus, jedoch auch aus kulturökologischer Sicht. Aufgrund ihrer Kürze sowie der sprachlichen Zugänglichkeit bietet sich die Erzählung zudem zur Behandlung in einer Einheit der DaF-Literaturlehre an. Einsatzmöglichkeiten ließen sich beispielsweise im Kontext von Reiseliteratur, dem kritischen Umgang mit Tourismus – auch aus ökologischer Perspektive – sowie im Rahmen von raumtheoretischen Lesarten und Konstruktionen vorstellen.

Die Autorin zeichnet in der räumlichen Anlage des Narrativs einen utopischen Gegenentwurf zum Leben in der europäischen Großstadt; besonders das spielerische Element der erzählerischen Anlage verdeutlicht den Charakter eines gedanklichen Experiments, das bereits zu Beginn der Erzählung die Unmöglichkeit einer Umsetzung antizipiert. „Sich-so-ein-Leben-vorstellen“ (Hermann 2000: 31) heißt das Spiel, das die Touristinnen Nora und Christine beim Besuch einer Südseeinsel betreiben, dem eine klare Trennung zwischen insularen und westlich-kontinentalen Lebensweisen unterliegt: „Man kann es spielen, wenn man auf der Insel abends bei Brenton sitzt, man sollte zwei, drei Zigaretten rauchen und Rum-Cola trinken. Gut ist es, ein kleines, schlafendes Inselkind auf dem Schoß zu haben, dessen Haar nach Sand riecht. Auch der Himmel müsste hoch sein, am besten sternenklar, es sollte sehr heiß sein, vielleicht auch schwül.“ (Hermann 2000: 31)

Die Insel als Topos einer Projektionsfläche für ideale und gegensätzliche Lebenswelten deutet zudem gleichzeitig eine Bewertung gegenwärtiger Verhältnisse an; das „‚Was-wäre-wenn‘ impliziert [...] immer schon eine

Beurteilung dessen, ‚was ist' " (Schmitz-Emans 1995: 197–198) – so auch in Hermanns Erzählung. Die Touristinnen nehmen auf der Südseeinsel einen ironisch-kritischen Blick auf ihr eigenes Stadtleben auf dem europäischen Kontinent ein und spielen gedanklich mit verschiedenen Lebensformen in einer zunehmend globalisierten Welt. In Form einer regressiven Utopie werden herkömmliche Lebensentwürfe und Beziehungsformen in Betracht gezogen, die in der westlichen Großstadt auf dem Festland überholt scheinen. Judith Hermann spielt zudem mit westlichen Inseldiskursen, die besonders die Rückständigkeit und Abgeschiedenheit von Inseln in den Vordergrund stellen (vgl. Moser 2005). Die verdichtete „Insularität" der Insel spiegelt sich auch in der überspitzt exotischen Darstellung des Inselszenarios wider, die Thomas Borgstedt als „verkitschte Wunschwelt" (2006: 213) bezeichnet; dabei vergleicht er die idyllische Südseeinsel mit derjenigen aus der bekannten *Bacardi*-Werbung (vgl. Borgstedt 2006: 213), die durch das übersteigerte Exotische die Alteritätserfahrung potenziert. So konstruiert Hermann über die Perspektive der Karibik-Touristinnen einen klaren, nicht überwindbaren Kontrast zwischen dem Eigenen und dem Fremden; der westliche Blick auf die andere Kultur enttarnt dabei klischeehafte, aber auch hierarchische Denkweisen der Frauen, was über die Festland-Insel-Dichotomie weiter verstärkt wird. Wie Julia Kerscher schreibt, sind besonders in Hinblick auf Ethnie und Nationalität „dem Tourismus – v.a. vor dem historischen Hintergrund von Imperialismus und Kolonialismus – hierarchische Strukturen eingeschrieben" (Kerscher 2013: 222). Die Inselbewohner werden von den Touristinnen aus der Ferne mit Befremden betrachtet; auch das Ausloten prä-emanzipatorischer Geschlechterrollen wird in einem Als-ob-Szenario angedacht. Die Insel-Situation erlaubt somit ein „imaginäres *reenactment* der Geschlechter-Hierarchie auf Zeit" (Kerscher 2013: 230), was den Zusammenhang von geschlechtsspezifischen Aspekten, Räumlichkeit und postkolonialen Verhaltensweisen verdeutlicht. Als es zu einem erotischen Kontakt zwischen Christine und dem Inselbewohner Cat kommt, empfindet die Protagonistin vor allem ein starkes Fremdheitsgefühl und verweist auf stereotypische körperliche Unterschiede; die „Welt war in der Mitte durchgeteilt" (Hermann 2000: 53), denkt sie.

Im Kontext des Tourismus ist die Erzählung besonders auch aus ökokritischer Perspektive interessant. Während des Insel-Aufenthalts der Frauen bahnt sich ein tropischer Sturm an, der Häuser, Reisende und Inselbewohner gefährdet. Während die Botschaften Reisende ausfliegen, werden für die Einheimischen Schutzzonen bereitgestellt. Die bedrohliche Wetterlage ist für die Touristinnen paradoxerweise jedoch auch eine positive Verheißung: Christine sehnt sich nahezu nach dem Sturm, der ihr die Entscheidung für einen verlängerten Aufenthalt auf der Insel und damit eine Veränderung ihrer Lebensweise abnehmen würde (vgl. Hermann 2000: 41–42). Die Wetterlage kann somit metaphorisch als meteorologische Untermalung der Aushandlung

verschiedener Lebensformen gelesen werden, jedoch auch als klimatische Bedrohung, ausgelöst durch den Massentourismus in der Karibik – eine Art von Tourismus, der, wie in Hermanns Erzählung deutlich wird, wenig Bemühungen anstellt, sich ernsthaft mit Land und Leuten auseinanderzusetzen. Letztlich zieht der Sturm an der Insel vorbei, richtet jedoch beträchtliche Schäden in Costa Rica und Kuba an. Christine kehrt in ihr Stadtleben in Europa zurück; die Reise hat keinerlei Veränderung ausgelöst.

3. Judith Schalansky: Atlas der abgelegenen Inseln *(2009)*

Judith Schalanskys bekannter *Atlas der abgelegenen Inseln. Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde* (2009) – zu dem 2021 eine „Erfolgsausgabe" mit „fünf neuen Inseln" erschien – ist der zweite Text, der hier im Kontext ästhetischer Konstruktionen von Inseln vorgestellt werden soll. Der *Atlas* fand nicht nur positiven Anklang in der Literaturkritik, sondern löste weltweit einen Trend poetischer Atlanten mit einer Reihe von Nachahmern und Folgeprojekten aus.[1] In einer intermedialen Bild-Text-Kombination kartographiert Schalansky eine Auswahl an fünfzig real existierenden Inseln aus den fünf Weltmeeren und versieht diese mit einem kurzen beschreibenden Text aus fiktionalen und faktualen Elementen. Jeder Insel ist eine Doppelseite gewidmet, geographische Koordinaten und Entfernungen zu den nächstgelegenen Inseln geben Auskunft über den Grad ihrer Abgelegenheit. Schalanskys Atlas ist für die literatur- und kulturwissenschaftliche Forschung besonders im Kontext von diskursiven Kodierungen von Zentrum und Peripherie, aber auch von zeichentheoretischen Fragestellungen und topographischen Analysen interessant. Wie Gabriele Dürbeck und Christoph Schaub feststellen, betont ihr Atlas „das Verhältnis von Insel und Insularität" (Dürbeck/Schaub 2021: 57), somit das Spannungsfeld einer Wahrnehmung von Inseln von „innen" und zum anderen den von außen an Inseln herangetragenen Diskursen. In der Literaturlehre lässt sich der Atlas aufgrund seiner Anschaulichkeit in einer Einheit zum Verhältnis von Text und Bild, aber auch im Kontext von Fragen nach Autorschaft behandeln, denn wie Schalansky in ihrer Einleitung schreibt, sind Landkarten „abstrakt und gleichzeitig konkret – und bieten bei aller vermessenen Objektivität doch kein Abbild der Wirklichkeit, sondern eine kühne Interpretation" (Schalansky 2009: 9); somit sind auch Karten – und

1 Siehe beispielsweise Dominique Lanni (2015): *Atlas des contrées rêvées*; Gill Lapouge (2017) *Atlas des paradis perdu* (2017); Huw Lewis-Jones (2018): *The Writer's Map: The Atlas of Imaginary Lands* und Gavin Francis (2020): *Island Dreams. Mapping an Obsession*.

nicht nur im Zusammenspiel mit Text – relevanter Untersuchungsgegenstand der Literaturwissenschaften.

Ähnlich einem literarischen Text ist jede Karte von der Einstellung seines/r Verfasser/s/in zum Gegenstand geprägt und damit von einer bestimmten Ideologie; die über Symbole, Linien, Punkte und Zahlen fingierte Objektivität ist ebenso aufschlussreich über die Weltsicht des Betrachters wie über den dargestellten Ort selbst. Diachronische Untersuchungen von kartographischen Abbildungen über die Jahrhunderte hinweg verweisen auf die Veränderung der Symbolik und Darstellungsweise von Räumen bzw. Orten. Während im Mittelalter auf Karten vor allem Handlungsaufforderungen in Form von Wegstrecken gegeben wurden, findet man in der frühen Neuzeit verstärkt Symbole wie Schiffe oder Tiere, die auf historische Ereignisse und Aktivitäten hinweisen. Als „Bruchstücke von Erzählungen“ (Certeau 1988: 224) können diese Symbole als soziale Praktiken betrachtet werden, die mit der Zeit jedoch zunehmend eliminiert wurden, hin zu einer bloßen Darstellung geographischer und demographischer Beschaffenheit. So siegt „die Karte [. . .] immer mehr über die Abbildungen; sie kolonisiert den Raum; und sie eliminiert nach und nach die bildlichen Darstellungen jener Praktiken, die sie hervorgebracht haben“ (Certeau 1988: 224). Folglich kann das Kartographieren, wie auch Schalansky in ihrer Einleitung andeutet, als kolonisatorischer Akt bezeichnet werden; in ihrer darstellerischen Eingeschränktheit ist die zweidimensionale Karte „ein Kompromiss, der die Kartografie zu einer Kunst zwischen ungehörig vereinfachender Abstraktion und ästhetischer Weltaneignung werden ließ“ (Schalansky 2009: 10 f.). Entdecker und Seefahrer markierten über das Erstellen einer Karte sowie die Namensgebung der Insel ihren Besitzanspruch auf den Ort. In diesem Sinne ist auch Schalanskys *Atlas* selbst ein Akt der Kolonisierung, denn ihr Blick auf die Inseln ist deutlich von einer kontinentalen Sichtweise geprägt. Besonders die Tatsache, dass sich die Autorin kartographische Räume zu eigen macht, die sie weder besucht hat noch vorhat zu besuchen, lässt auf ein Spiel mit hegemonialen Einstellungen schließen. Schalansky trifft bewusst eine Auswahl von fünfzig Inseln, deren angebliche Abgelegenheit sie über geographische Koordinaten und Kilometerangaben potenziert; gerade dieser „Topos der Abgelegenheit“ ruft „diese kontinentale Imagination affirmativ auf“, womit Schalansky den okzidentalen Topos der randständigen Insel fortschreibt und sogar noch verstärkt (Dürbeck/Schaub 2021: 56 f.). Die poetisch-dokumentarischen Texte zu den Inseln tragen darüber hinaus zu einer weiteren Marginalisierung der Inseln an der Schnittstelle von Wirklichkeit und Imagination bei. Die Autorin rückt mit ihrem Atlas somit fünfzig ausgewählte Inseln in den Fokus der Aufmerksamkeit, um diese durch ihre Darstellungsweise noch weiter an der Peripherie zu verorten und deren diskursive Abgelegenheit, also ihre „Insularität“, zu verstärken. Schalansky schreibt eine im westlichen Diskurs verankerte kolonialistische

Auffassung von Inseln somit fort und spielt mit hegemonialen Diskursen, die anhand von Inseldarstellungen besonders deutlich werden.[2]

4. Birgit Vanderbeke: Alle, die vor uns da waren *(2017)*

Der dritte hier vorzustellende Text ist der bisher von der Literaturwissenschaft und -kritik wenig beachtete Roman *Alle, die vor uns da waren* (2019) von Birgit Vanderbeke.[3] Dieser bildet den letzten Teil einer Trilogie, die sich mit der deutschen bzw. europäischen, aber auch Vanderbekes eigener Fluchtvergangenheit und Kindheit beschäftigt. Der Roman ist besonders im Kontext von europäischer Migration und Aufarbeitung von Vergangenheit, aber auch von autobiographischen Schreibweisen interessant. Aufgrund seines konkreten Bezugs auf die deutsch-deutsche Geschichte bietet er sich in der Lehre zudem zur Behandlung landeskundlicher Themen an.

Die Ich-Erzählerin verbringt im Rahmen ihrer Schriftstellerinnentätigkeit zusammen mit ihrem Mann Gianni zwei Wochen im Heinrich Böll Cottage auf Achill Island in West-Irland, wo sie sich weitgehend abgeschnitten von ihrem Leben in Frankreich mit Bölls Nachlass beschäftigt und die Insel erkundet. In intertextueller Anlehnung an Heinrich Bölls *Irisches Tagebuch* (1957) verfasst die Autorin aus der Sicht der Protagonistin eigene irische Impressionen, indem sie im typisch nüchternen Vanderbeke-Stil aus ironisierender Distanz von deren Erlebnissen auf der Insel erzählt. Die besonders von Verlassenheit und Abgeschiedenheit geprägte Insel regt die Ich-Erzählerin dazu an umzudenken, wie sie sagt, vom „Festland-Denken zum Insel-Denken“ (Vanderbeke 2019: 75). Die Spuren der Flucht sind auf Achill Island allgegenwärtig: Die nicht namentlich benannte Protagonistin sieht ganze Dörfer, die nach der großen Hungersnot im 19. Jahrhundert verlassen wurden, aber auch „modernes Ruinentum“ (Vanderbeke 2019: 103), wie sie es bezeichnet. Damit bezieht sie sich auf Bauruinen von Ferienhäusern, die nach der Wirtschaftskrise im Jahr 2009 nicht fertig gestellt werden konnten; viele Menschen mussten damals die Insel verlassen. Angeregt von der Geborgenheit des Böll-Hauses beginnt die Protagonistin, sich mit ihrer eigenen familiären Flucht-Vergangenheit auseinanderzusetzen. Sie selbst war als Kind Anfang der 1970er Jahre mit ihrer Familie aus der DDR in den Westen

2 Für eine umfassendere Untersuchung von Judith Schalanskys *Atlas der abgelegenen Inseln* siehe auch Dautel (2016).

3 Mit Birgit Vanderbekes Roman *Alle, die vor uns da waren* beschäftige ich mich auch im Eintrag zu Birgit Vanderbeke im *Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*: Von Wallmoden/Blumenkamp/Dautel (2022), S. 16 f.

geflohen – eine Parallele zu Vanderbekes eigener Familiengeschichte. Davor war die Ich-Erzählerin bei ihrer Großmutter aufgewachsen, deren Biographie ebenfalls von traumatischen Flucht-Erlebnissen geprägt war. Diese war während des Ersten Weltkriegs vor den Deutschen aus Belgien geflohen und folgte ihrem Sohn später ins Nazi-Deutschland, um ihn daran zu hindern, sich der SS anzuschließen. Ihre Familie bezeichnet die Protagonistin als „displaced persons" (Vanderbeke 2019: 152), als Personen, denen ein tatsächliches wie ein inneres Ankommen zeit ihres Lebens verwehrt war. Achill Island dient im Roman somit als Fluchtpunkt europäischer Migrations-Geschichten seit dem 19. Jahrhundert, jedoch auch als Raum der Versöhnung mit der Vergangenheit der Protagonistin, denn, wie sie selbst behauptet, war sie „etwas zerschlagen und zerschunden aus [ihrer] Kindheit rausgekommen" (Vanderbeke 2019: 9). Der unsteten Vergangenheit der Familie der Protagonistin stellt Vanderbeke den abgeschlossenen Insel-Raum entgegen; dieser trägt durch seine Abgeschiedenheit zu einem Gefühl der Geborgenheit bei, das die Protagonistin zuvor nie erfahren hatte. Die räumliche Beschaffenheit der Insel fördert dieses Gefühl, denn umgeben vom Flüssigen gibt sie „dem Auge einen festen Anhaltspunkt [. . .]" und verheißt somit traditionell „Orientierung, Sicherheit und Stabilität" (Moser 2005: 409). Achill Island ist darüber hinaus Knotenpunkt verschiedener Zeitebenen, der in der Metapher der Ruinen noch weiter verdichtet wird. Das komplexe Verhältnis von Raum und Zeit auf einer Insel bezeichnen Ostheimer und Zubarik als deren spezifische „Eigenzeit" (2016: 8); in Zeiten von Globalisierung und der damit verbundenen Beschleunigung des Lebenswandels suchen viele auf einer Insel nach einem „zeitlichen Ausstieg" (ebd.: 8). Das komplexe, intensivierte Verhältnis von Raum und Zeit auf Achill Island veranlasst die Protagonistin dazu, sich mit ihrer Vergangenheit zu verbinden und gleichzeitig mit ihrer Zukunft auszusöhnen. So schafft sie es, die Zeit umzudrehen und nach den traumatischen Erlebnissen ihrer Vergangenheit positiv in die Zukunft zu schauen, wie sie am Ende behauptet:

> Die Zeit ächzte und stöhnte, dann seufzte sie noch einmal auf. Sie war schwerfällig, kein Wunder, die Trägheit der Masse, man wechselt nicht mal so eben den Kurs und nimmt eine andere Richtung, aber dann schaffte sie es. Ein fürchterliches Schmerzgeräusch, ein Knirschen, Quietschen, Platschen, es war ohrenbetäubend und qualvoll, aber schließlich hatte sie es vollbracht, bäumte sich ein letztes Mal hoch auf und drehte endlich mit einem letzten Brüllen um. (Vanderbeke 2019: 169)

5. Schluss

Dieser Einblick in mögliche Forschungsansätze zu Insel-Texten verdeutlicht die Produktivität des Themas, das zu fruchtbaren Kooperationen innerhalb der transnationalen Literaturwissenschaft, aber auch zwischen Literatur- und Sprachwissenschaft einlädt. In den genannten Beispielen werden anhand des Insel-Motivs Untersuchungsansätze aus den Bereichen des Postkolonialismus, der Migration und Erinnerung sowie der Literaturkartographie angerissen. Mit einer solchen Ausrichtung rückt die internationale Germanistik näher an die Kulturwissenschaften, was auch für Studierende des Faches eine Vorbereitung auf mögliche Tätigkeiten im Kulturbereich oder der interkulturellen Kommunikation ermöglicht. Aufgrund der Verortung des Insularen zwischen Geographie und Mythologie bieten Darstellungen jedoch auch Möglichkeiten für interdisziplinäre Ansätze mit Bereichen wie der Sozialgeographie, der Anthropologie oder der Philosophie. Mit einer solchen Vernetzung wirkt die Germanistik einer Verinselung des Faches entgegen und wird somit selbst zu einem Knotenpunkt der Aushandlung relevanter gesellschaftlicher und soziopolitischer Themen.

Literaturverzeichnis

Borgstedt, Thomas (2006): Wunschwelten. Judith Hermann und die Neuromantik der Gegenwart, in: *Gegenwartsliteratur* 5, S. 207–232.

Certeau, Michel de (1988): *Kunst des Handelns*. Übersetzt von Ronald Voullié, Berlin: Merve.

Dautel, Katrin (2016): The Power of Cartography – Judith Schalansky's *Atlas of Remote Islands*, in: Katrin Dautel/Kathrin Schödel (Hg.), *Insularity. Representations and Constructions of Small Worlds,* Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 155–166.

Dürbeck, Gabriele/Christoph Schaub (2021): Judith Schalanskys Poetik untergegangener und abgelegener Inseln. Zu „Atlas der abgelegenen Inseln" und „Verzeichnis einiger Verluste", in: Roland Borgards/Mira Shah/Lena Kugler (Hg.), *Die Zukunft der Inseln. Passagen zwischen Literatur und Wissenschaft*, Hannover: Wehrhahn, S. 51–67.

Hay, Pete (2006): A Phenomenology of Islands, in: *Island Studies Journal* 1, H. 1, S. 19–42.

Hermann, Judith (2000): *Sommerhaus, später* [1998], Frankfurt a.M.: Fischer.

Kerscher, Julia (2013): Weiblicher Tourismus im Zeichen von Alterität, Sexualität und Naturkatastrophen bei Judith Hermann, in: *Literatur für Leser* 4, S. 221–235.

Moser, Christian (2005): Archipele der Erinnerung. Die Insel als Topos der Kulturisation, in: Hartmut Böhme (Hg.), *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. DFG-Symposium 2004*, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 408–432.

Ostheimer, Michael/Sabine Zubarik (2016): Einleitung, in: Michael Ostheimer/Sabine Zubarik (Hg.), *Inseln und Insularität*, Hannover: Wehrhahn, S. 7–15.

Schalansky, Judith (2009): *Atlas der abgelegenen Inseln. Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde*, Hamburg: Mare.

Schmitz-Emans, Monika (1995): Die Suche nach einer möglichen Welt. Zur literaturtheoretischen Bedeutung der Utopie, des Insel- und des Reisemotivs, in: *Neohelicon* 22, H. 1, S. 189–215.

Vanderbeke, Birgit (2019): *Alle, die vor uns da waren*, München: Piper.

Von Wallmoden, Thedel/Blumenkamp, Katrin/Dautel, Katrin (2022): Birgit Vanderbeke, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 130. Nlg., S. 1–17.

Politische Philologie: Zum Thema Migration in Forschung und Lehre

Kathrin Schödel (Malta)

1. Einleitung: Zum Thema Migration in der Germanistik

Bezüglich des Themas Migration stehen in der Germanistik häufig kulturelle Fragen im Vordergrund, vor allem in der Literaturwissenschaft. Literarische Texte über Migration werden meist unter dem Gesichtspunkt der Inter- oder Transkulturalität betrachtet (vgl. Blioumi 2021).[1] Der Kultur-Begriff wird dabei, besonders unter dem Stichwort transkulturell, kritisch reflektiert (vgl. Ezli et al. 2009). So rückt die Problematik eines Blicks auf migrantische – bzw. als solche wahrgenommene, migrantisierte – Menschen, der diese zu Repräsentant*innen einer als ‚anderer' markierten Kultur macht, in den Fokus. Der Bezug auf Kultur wird dadurch als ein Instrument des *Othering* identifiziert und in seiner Verbindung zu essentialistischen, ethnisierenden und damit nationalistischen und rassistischen Tendenzen kritisiert. Dass kulturelle Fragen auf diese Weise eng mit politischen verknüpft sind, hebt auch der neuere Ansatz der Transnationalität hervor und akzentuiert Verbindungen zu sozialen und ökonomischen Kontexten (vgl. Hausbacher 2019: 190). Generell ist für die genannten Herangehensweisen ein Blick auf die „permanente Transgression von nationalen, ethnischen und kulturellen Grenzen" (Hausbacher 2019: 190) charakteristisch. Diese wichtige Betonung von Grenzüberschreitungen in mehrfacher Hinsicht, von Hybridität und dialogischem Austausch, wie auch Dekonstruktionen, etwa der Vorstellung verschiedener, voneinander abgrenzbarer und eindeutig zugeordneter Kulturen, kann allerdings andere politische Dimensionen von Migration in den Hintergrund drängen. Mehr als von wörtlicher und metaphorischer Mobilität und kultureller Begegnung ist Migration für viele zunächst von der Verhinderung von Grenzüberschreitungen gekennzeichnet, schon in dem ganz konkreten Sinn, dass Migration mit drastischen, oft fatalen Konsequenzen eingeschränkt und illegalisiert wird. Transnationale Migration wird politisch gesteuert bzw. verhindert und sie

1 Explizit politische Ansätze zum Thema Migration in der Literaturwissenschaft finden sich aber beispielsweise in der Exilliteratur-Forschung (vgl. Lubkoll 2018), in dem transdisziplinären Netzwerk *Widerständige Praxen* (2021) wie auch in der Theaterwissenschaft (vgl. Peter/Pfeiffer 2017).

hat zudem überwiegend im weiteren Sinn politische Gründe, indem sie auf Lebensbedingungen reagiert, die politisch etabliert oder zumindest beeinflusst sind. Migration bzw. Flucht kann, entgegen verbreiteten negativen Konnotationen eines Ausweichens vor Konfrontation, als eigene Form politischen Handelns verstanden werden (vgl. Därmann 2020). Bezüglich der Bedürfnisse und Interessen von Migrant*innen in jeder Phase von Migration und Ankunft, seien es kulturelle, soziale, ökonomische oder andere Bedürfnisse, stellt sich die Frage nach politischer Mitbestimmung. Ein vornehmlich kultureller Blickwinkel – auch noch in seinen kritischen Erweiterungen – droht das Thema zu entpolitisieren. Daher versteht sich der im Folgenden skizzierte Ansatz der politischen Philologie als Ergänzung zu kulturwissenschaftlich geprägten Perspektiven auf Migration in der Germanistik, als Anregung für die Wahl von inhaltlichen Schwerpunkten und Methoden der Analyse in Forschung und internationaler Lehre.

2. Politische Philologie: Theoretische Grundlagen

Politische Philologie bezeichnet hier eine Verbindung aus sprach- und literaturwissenschaftlichen Herangehensweisen mit politischer Theorie (vgl. Schödel 2018). Zunächst soll nun eine Definition des Politischen gegeben werden, die den alltagssprachlich häufig negativen Bedeutungsdimensionen von ‚politisch' als strategisch auf (Macht-)Interessen bezogen einen positiven Politik-Begriff gegenüberstellt. Eine Grundlage dafür bieten die Theorien Jacques Rancières, dessen Ansätze zu Literatur und Politik (vgl. Rancière 2011) in der Literaturwissenschaft häufiger aufgegriffen werden (vgl. Vogt/Manfé 2020). Rancières Politik-Begriff ist ein zutiefst demokratischer, der die radikale – oder auch: utopische – Dimension der Idee der Gleichheit in Erinnerung ruft (vgl. Rancière 2002: 43). Gleichheit ist dann nicht die formale Gleichheit vor dem Gesetz, die über soziale, materielle und politische Ungleichheiten eher hinwegtäuscht, sondern der immer wieder neue Anstoß zu einer demokratischen Politik. Diese setzt jeweils dort an, wo Ausschlüsse, Unterdrückung und Ungleichheit herrschen. Ein politischer Moment entsteht nach Rancière dann, wenn die vorher gezogenen Grenzen des gemeinsamen politischen Raumes überschritten werden; insofern geht es um eine politische Transgression.

Ein solcher politischer Moment kann als Sprechakt verstanden werden. Er besteht darin, dass Themen zur Sprache kommen, die bislang nicht Teil einer demokratischen Aushandlung waren. Das bedeutet zugleich, dass Menschen als sprechende Subjekte wahrgenommen werden, die vorher nicht zu einer gemeinsamen Öffentlichkeit gehörten (vgl. Rancière 2002: 41). Diese Momente verändern wiederum die Auffassung dessen, was überhaupt als

‚politisch' gilt, sie erweitern die Reichweite des Politischen, sowohl diskursiv als auch praktisch. Das lässt sich anhand der Wahrnehmung von migrantischen Menschen in der politischen Öffentlichkeit nachvollziehen. Eine radikale Inklusion würde zum einen die enge Verbindung zwischen politischer Teilhabe und Staatsbürgerschaft in Frage stellen, wie sie etwa im Wahlrecht größtenteils festgeschrieben ist. Zum anderen fordert sie allgemein die vorherrschende Konzeption und Praxis von Politik als nationaler heraus. Eine demokratische Politik, die auch Menschen in allen Phasen der Migration einschlösse, müsste in einem Sinn transnational sein, der weit über bestehende supranationale Institutionen wie die EU mit ihrer ausschließenden Grenzpolitik hinausginge. Politische Momente im Sinne Rancières würden dabei entstehen, wenn die Gleichheit der vorher Ausgeschlossenen radikal affirmiert würde. Das bedeutet letztlich eine Abwendung von Verhältnissen der Ungleichheit zwischen Menschen aus verschiedenen Nationen, die nicht nur in der jeweils von der Staatsbürgerschaft abhängenden Bewegungsfreiheit besteht, sondern auch in den globalen ökonomisch-politischen Verhältnissen. So werden schließlich Ungleichheits- und Ausbeutungsbeziehungen sowohl zwischen als auch innerhalb der einzelnen Länder zum Thema und ihre Veränderung zum Anliegen einer gemeinsamen Öffentlichkeit.

Grundlage für eine solche emanzipatorische Politik der Gleichheit ist nach Rancière der verbindende *logos* (vgl. Rancière 2002: 29). Auch in diesem Sinn versteht sich hier ‚politische Philologie'. Zunächst bedeutet ein Ausschluss aus der politischen Sphäre, dass Äußerungen nicht als relevante Ansprüche an die Allgemeinheit gehört werden. Sie erscheinen nicht als eine gemeinsam geteilte „Sprache", sondern als „Stimme" (Rancière 2002: 14) oder gar „Lärm" (Rancière 2002: 41), als unwillkürliche, für die Öffentlichkeit bedeutungslose Artikulation von Affekten. Nachdem auch diese aber auf Sprache basiert, können die Ausgeschlossenen versuchen, sich politisch Gehör zu verschaffen; dadurch entsteht ein politischer Moment in Rancières Sinn (vgl. Rancière 2002: 36).

Im Gegensatz zu dieser positiven Auffassung des Politischen bezeichnet Rancière mit dem Begriff ‚Polizei' provokativ alles das, was gemeinhin als Politik betrachtet und betrieben wird (vgl. Rancière 2002: 39 f.), also auch die Aspekte, die alltagssprachlich negativ konnotiert sind. Doch Rancière geht weiter: ‚Polizei' ist, im ursprünglichen Sinn des Wortes als ‚Staatsverwaltung', die gesamte bestehende Ordnung und die Instrumente ihrer Aufrechterhaltung, durchaus die Polizei im engeren Sinn, aber auch alle anderen Institutionen, Praktiken und Diskurse, welche die herrschende Ordnung mit ihren Ausschlüssen nicht hinterfragen und verändern, sondern zementieren.

Damit stellt Rancières Ansatz eine Auffassung von Politik dar, die ein Transzendieren der etablierten Verhältnisse in den Vordergrund rückt – sowohl in der theoretischen Reflexion wie auch als Sprechakt und Praxis.

Seine Theorien regen dazu an, Widersprüche aufzuzeigen, etwa zwischen der Vorstellung von demokratischer Mitbestimmung und ihrer Realität oder zwischen der Idee der Gleichheit und bestehenden, systemisch bedingten Ungleichheiten. Sein Politik-Begriff zielt auf eine Erweiterung des Raumes politischer Öffentlichkeit, eine Demokratisierung immer neuer Bereiche. Insofern verbinden Rancières Theorien die kritische Analyse des Bestehenden mit dem Blick auf schon existierende Praktiken der Überschreitung eines negativen Status Quo und die dadurch eröffneten Möglichkeiten. Für einen Unterricht, der auf Ideen von Demokratie, Inklusion und Gleichheit basiert, können sie daher als eine theoretische Grundlage fungieren (vgl. Rancière 2009) und werden in Didaktik und Pädagogik auch aufgegriffen (vgl. Mayer et al. 2019). Selbst wenn die Texte Rancières sich nicht in jedem Kontext für die Lehre eignen, bieten sie eine Inspiration für Perspektiven, Themen und Methoden.

3. Politische Philologie: Beispiele für die Lehre

3.1 (Un)gleichheit: Asylparadox und Seenotrettung

Der vorherrschende Umgang mit Migration, etwa staatliche Einwanderungspolitik, ist für den hier vorgeschlagenen Ansatz zwar als Grundlage relevant, aber andere Themen würden stärker in den Vordergrund gerückt. Auch Formen des Sozialstaates oder der gesellschaftlichen Wohltätigkeit, sofern sie die prinzipielle Hierarchie zwischen Eingewanderten und Eingesessenen nicht durchbrechen, stünden nicht im Zentrum. All dies ist Teil der ‚polizeilichen' Verwaltung der Migration, in der Migrant*innen vorwiegend als Objekte erscheinen, als Gegenstand der Einwanderungs- und Sicherheitspolitik oder Empfänger*innen von Fürsorge (vgl. Kremmel/Pali 2015: 257). Der Status einer extremen Ungleichheit in diesem Kontext zeigt sich drastisch an den fehlenden Möglichkeiten, Rechte, die Flüchtlingen in vielen Staaten zustehen, auch wirklich wahrzunehmen. Dies beschreibt der Begriff „Asylparadox" (Endres de Oliveira 2016: 171): Ein legaler Weg zu den eigenen Rechten fehlt. Flüchtlinge werden vielmehr davon abgehalten, diese in Anspruch zu nehmen, und auf eine illegalisierte Reise gezwungen, die dann auch ihre Wahrnehmung in der Öffentlichkeit prägt. Sie erscheinen nicht als mit einem legitimen Rechtsanspruch versehen, geschweige denn als gleichwertige Sprecher*innen in der gemeinsamen politischen Öffentlichkeit, vielmehr erscheinen sie schlimmstenfalls als Eindringlinge oder allenfalls als Bittsteller*innen um Rettung, ihre *Stimme* wird eventuell wahrgenommen, aber eine Mit-*Sprache* etwa bei der Gestaltung ihrer eigenen Rechte haben

sie nicht (vgl. Kersting 2019). Auch die Definition des Flüchtlings-Status, insbesondere die mangelnde Berücksichtigung sozio-ökonomischer Gründe als anerkannter Fluchtursachen, stellt einen Ausschluss häufiger und triftiger Gründe für Migration aus der politischen Berücksichtigung dar. Die strukturelle Ungleichheit und Ausbeutung, auf denen das kapitalistische System basiert, werden selten zum Gegenstand politischer Diskussion, ökonomische Migrant*innen – auch sprachlich negativ konnotiert – werden nicht als politische Subjekte wahrgenommen.

Diese Ausschlüsse haben, wie bekannt, oft tödliche Konsequenzen. Dem versuchen etwa NGOs zur Seenotrettung entgegenzuwirken. Dass sie dabei immer wieder kriminalisiert werden, zeigt das Politikum dieser Form der Wohltätigkeit. Im Gegensatz zu anderen Arten humanitärer Hilfe ist die private Seenotrettung eine Überschreitung der geltenden ‚Polizei'-Ordnung. Die Nothilfe kann zwar nur jeweils punktuell intervenieren, sie geht aber dennoch prinzipiell über das bestehende System hinaus. Sie wendet sich ganz praktisch und mit überlebenswichtigen Folgen für die Geretteten gegen eine fundamentale Ungleichheit dieser Ordnung: Den Widerspruch zwischen universal verstandenen Menschenrechten und ihrer Abhängigkeit von nationalstaatlichen Gesetzen und damit von Staatsbürgerschaft (vgl. Arendt 2003: 601–625 und Rancière 2004). Sowohl die illegalisierten Migrant*innen als auch die Retter*innen insistieren auf der Gültigkeit einer Idee von Gleichheit, die innerhalb der geltenden Ordnung nicht vorgesehen ist.

Die Diskussion um Seenotrettung ist in südeuropäischen und in deutschsprachigen Medien präsent und hat daher für die germanistische Lehre im Mittelmeerraum besondere Relevanz. Mit Hilfe der Begriffe Rancières, aber auch ohne expliziten Rekurs auf seine Theorien, kann dabei etwa die Hierarchie von Rettern und zu Rettenden reflektiert werden. So lassen sich zum Beispiel mediale Darstellungen der Seenotrettung im Stil einer Inszenierung von *White Saviors* (Cole 2012) und Migrant*innen als passiven, anonymen Opfern kritisch analysieren und als Kontinuität kolonialer Diskursmuster aufweisen (vgl. Palladino/Woolley 2018). Migration vom Globalen Süden nach Europa kann dabei allgemein in ihrer Verbindung zu fortbestehenden kolonialistischen Verhältnissen thematisiert werden (vgl. Palladino/Woolley 2018). Vor diesem Hintergrund wird, im Gegensatz zu manchen medialen Inszenierungen, das politisch emanzipatorische Moment der nicht-staatlichen Seenotrettung deutlich. Als Praxis einer radikalen Gleichheit, die über die gesetzlich etablierte Gleichheit hinausgeht, verweist sie auf eine andere Form des Politischen. Aus dieser Warte erscheinen Migrant*innen dann auch im Kontext der Seenotrettung nicht primär als Empfänger*innen von humanitärer Hilfe, sondern als Subjekte einer gemeinsamen demokratischen Öffentlichkeit, die nicht von Staatsgrenzen und -angehörigkeiten bestimmt wäre. So kann eine utopische – oder im Rancièreschen Sinn: politische – Perspektive jenseits des

Systems der nationalstaatlichen Ausgrenzungen (vgl. Heins 2021) und der politischen wie ökonomischen Ungleichheitsbeziehungen in der kapitalistischen Nationenkonkurrenz angeregt werden.

3.2 Migrantische Proteste: Framing in den Medien

Momente, in denen Migrant*innen als politische Subjekte in Erscheinung treten, sind ein zentrales Thema für die hier entworfene politische Philologie der Migration. Auch diesbezüglich ist der Mittelmeerraum eng mit den deutschsprachigen Ländern verbunden, wie der Name einer bekannten Protest-Gruppe exemplarisch zeigt: „Lampedusa in Hamburg“. Dieser und viele weitere Proteste von Migrant*innen sind besonders in der Anthropologie Thema der Forschung (vgl. Niess 2018), auch Rechts- und Politikwissenschaftler*innen betrachten das Phänomen oft auf der Basis der Theorien Rancières (vgl. Kremmel/Pali 2015). Hier finden sich Anknüpfungspunkte für eine interdisziplinär ausgerichtete Germanistik, die etwa die Darstellung von Protesten in den Medien und das dort gewählte Framing analysieren kann.

Die Bedeutung der Begriffe Rancières in diesem Kontext lässt sich anhand der folgenden Artikel exemplarisch zeigen. Die *Deutsche Welle* berichtete im Abstand von zehn Jahren über ein sehr ähnliches Geschehen in „Auffanglagern“ in Malta: „Flüchtlingsrevolte auf Malta beendet“ (2009) und „Randale in Migrantenlager auf Malta“ (2019). Mit Rancière lässt sich die Wortwahl „Randale“ als ein Framing im Sinne der ‚Stimme‘ beschreiben: Die Affekte, die zum Ausdruck kommen, tragen keine für die Öffentlichkeit relevante Bedeutung, sie sind ‚Lärm‘, so der etymologische Ursprung des Wortes Randale. Der Bezug zur Allgemeinheit besteht allein darin, dass das Verhalten unter Kontrolle gebracht werden muss – ganz im Sinne der ‚Polizei‘. Der ältere Artikel hingegen rahmt ein vergleichbares Handeln mit den Wörtern „Revolte“, und „Protest“ in der Unterzeile, als ein politisches.[2] Die unterschiedliche Perspektive beider Artikel wird auch durch die Wahl der Bezeichnungen ‚Flüchtlinge‘ versus ‚Migranten‘ in den Überschriften unterstrichen. In beiden Fällen handelt es sich um Gruppen, die keiner der beiden Kategorien eindeutig zugeordnet sind. Im Gegensatz zu ‚Migrant‘ verweist ‚Flüchtling‘ auf einen rechtlichen Status; auch die Konnotationen der beiden Wörter sind entsprechend verschieden.[3] Der Artikel von 2009 berichtet

2 Die in den Artikeln zur Illustration gewählten Fotos lassen sich ebenfalls im Kontext des jeweiligen Framings analysieren.

3 Unterschiedliche Bezeichnungen für Migrant*innen, die linguistisch beschrieben und politisch diskutiert werden können, sind ein weiteres Thema für eine politische Philologie der Migration, das sich für den Unterricht im internationalen Kontext sehr gut eignet.

insgesamt weniger skandalisierend über die Proteste und benutzt etwa den Begriff ‚Gewalt' in Bezug auf die Polizei – ein wichtiger Verweis auf die Gefahr, der sich protestierende Geflüchtete aussetzen. Doch auch in diesem Text kommen zu den Verhältnissen in den Auffanglagern, die Auslöser der Proteste waren, nicht etwa die Protestierenden selbst zu Wort, sondern Vertreter*innen von EU und Hilfsorganisationen. Einerseits wird dadurch dem Protest Legitimation verliehen, andererseits aber wird den Protestierenden einmal mehr kein Raum als politisch sprechende Subjekte gegeben. Legitimation muss offenbar von außen kommen, die Sichtweise und Bedürfnisse der Betroffenen selbst stehen nicht im Zentrum – weder bei der Berichterstattung noch generell bei der ‚Verwaltung' von Migration. Damit bildet diese einen deutlichen Widerspruch zur Vorstellung von Demokratie als „Selbstregierung" der Regierten (vgl. Kersting 2019). Aber solche Proteste und ihre öffentliche Wahrnehmung können ein Schritt dahin sein, diesen Widerspruch, ganz im Sinne Rancières, zu artikulieren: Die aus dem politischen Raum Ausgeschlossenen beginnen dort sichtbar zu werden.

3.3 Migrantische Proteste: Literarische Darstellungen

Die stärkere Sichtbarkeit migrantischer Proteste hat sich auch in literarischen Verarbeitungen des Themas niedergeschlagen, die sich ebenfalls als Material für den Unterricht gut eignen. Zwei Beispiele, in denen länger andauernde Proteste aufgegriffen werden, sind Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* (2013–2016), das sich auf das *Refugee Protest Camp Vienna* 2012/2013 bezieht, und Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen* (2015), wo unter anderem ein bekanntes Protestcamp am Oranienplatz in Berlin und die Besetzung des leerstehenden Gebäudes der Gerhart-Hauptmann-Schule 2012–2014 vorkommen. Dass beide Autorinnen nicht-migrantisch sind, kann im Kontext der Frage nach einer gemeinsamen politischen Öffentlichkeit reflektiert werden: Das Phänomen einer breiteren Sichtbarkeit der Proteste durch ihre Darstellung in Texten etablierter, selbst nicht direkt betroffener Autorinnen ist einerseits ein Hinweis auf das Entstehen einer solchen Öffentlichkeit und andererseits folgt es der bestehenden Hierarchie sprechender Subjekte. Im Unterricht kann dazu durch die Lektüre von literarischen Texten migrantischer Autor*innen ein Gegengewicht gesetzt werden und etwa, indem Publikationen von Protestierenden einbezogen werden, so die Webseiten des *Refugee Protest Camp Vienna* und des Oranienplatz Protests (*Oplatz.net*) oder Interviews und Dokumentationen, zum Beispiel mit Beteiligten an der Besetzung der Gerhart-Hauptmann-Schule (Garcia Bergt 2021). Diese thematisieren Forderungen, Perspektiven und Organisationsformen der Protestierenden, die zu der Darstellung in den literarischen Texten in Bezug gesetzt werden können.

Beide Texte haben auf unterschiedliche Weise das Problem des Nicht-Gehört- und Gesehen-Werdens von Geflüchteten in einem politisch-öffentlichen Raum zum Inhalt.[4] Jelineks Text ist durch eine dichte, rhythmische Schreibweise geprägt, die mit Wiederholungen und Variationen arbeitet und häufig Mehrdeutigkeit oder Ähnlichkeiten von Wörtern für Bedeutungsverschiebungen nutzt. So rückt die Autorin Sprach- und Denkmuster in den Vordergrund, die sich auf Macht- und Ungleichheitskonstellationen und mangelnde Rechte beziehen. Deren sprachlicher Ausdruck bzw. ihre heuchlerische Verwischung wird durch den sprachspielerischen Umgang damit erkennbar. Die folgende Passage etwa dekonstruiert die Phrase ‚sich die Freiheit nehmen' im Übergleiten zwischen wörtlichem und metaphorischem Sprechen, zugleich wird die Problematik des ungleichen Zugangs zu den Menschenrechten mit bitterer Ironie eindringlich formuliert: „Entschuldigung, habe ich mir etwa alle Freiheiten genommen? Aber da sind doch noch welche, die ich vorhin weggeschmissen habe, die können Sie gern haben! Im Mistkübel müßten auch noch welche sein. Ich bin nicht so, die können Sie haben, die sind sicher noch ganz gut. Sie können ertrinken, ersticken, erfrieren, verhungern, erschlagen werden, alles schöne Freiheiten" (Jelinek 2018: 27). Die ‚Freiheit' zu sterben, der provokative Vergleich mit dem Müll der Privilegierten[5] und das konkretisierte ‚Nehmen' von Freiheiten verweisen auf die lebensentscheidenden Grenzen von Freiheit und Gleichheit innerhalb der bestehenden Herrschafts- und Eigentumsverhältnisse.

Erpenbecks Roman *Gehen, ging, gegangen* ist aus der Perspektive eines bildungsbürgerlichen, nicht-migrantischen, älteren weißen Mannes erzählt. Die Autorin wählt somit einen Er-Erzähler, der hegemoniale und privilegierte gesellschaftliche Kategorien repräsentiert. Einerseits wird dabei ein Protagonist konstruiert, der beginnt, eigene Privilegien und Wahrnehmungsmuster in Frage zu stellen, so dass eine dominante gesellschaftliche Sichtweise dargestellt wird und Möglichkeiten zu kritischer Selbstreflexion und solidarischem Handeln aufscheinen (vgl. Lubkoll 2018: 300). Auf der anderen Seite reproduziert der Roman mit seiner Erzählperspektive letztlich vorherrschende Hierarchien und folgt dem Muster, als Hauptfigur einer Entwicklungsgeschichte und zentrales Subjekt des Handelns nicht migrantische Figuren zu positionieren. Die Sichtweise des Er-Erzählers wird im Text aber auch explizit kritisch beleuchtet, so bei der Darstellung seiner ersten Begegnung mit

4 Eine entsprechende Analyse von *Die Schutzbefohlenen* ebenfalls unter Rückgriff auf Rancières Theorien bietet Nover 2019. Zusätzlich können in diesem Zusammenhang Aufführungspraktiken des Textes diskutiert werden, vor allem Projekte, bei denen Geflüchtete mitwirkten (vgl. dazu mehrere Beiträge in Peter/Pfeiffer 2017).

5 Vgl. dazu auch Rancière 2004: 307, der ein ähnliches Bild ‚weggeworfener' Rechte verwendet.

protestierenden Migrant*innen. Die Figur übersieht zunächst im Hungerstreik befindliche Geflüchtete im öffentlichen Raum. Deren politische Forderung nach Sichtbarkeit mit einem Schild „*We become visible*" (Erpenbeck 2015: 23) wird mit der Nicht-Wahrnehmung durch den Protagonisten kontrastiert. Erst durch eine Nachrichtensendung erfährt er von dem Protest: Die mediale Darstellung erreicht die Sichtbarkeit, die im physischen öffentlichen Raum nicht gelungen ist (vgl. Erpenbeck 2015: 27). Der Erzähler wird durch seine Reflexion auf diese Nicht-Begegnung dazu angeregt, sich mit der Situation von Geflüchteten auseinanderzusetzen. Er begibt sich nun bewusst an Orte des Protests und sucht dort das Gespräch. Das zunächst als scheiternd vorgeführte Auftreten der Protestierenden in einer gemeinsamen Öffentlichkeit wird zum Anlass einer Begegnung zwischen nicht-migrantischen und migrantischen Menschen, deren Perspektiven so zumindest stellenweise in den Roman Eingang finden. In diesem Kontext kann die Rolle von Protesten als Kommunikationsräumen diskutiert werden. Im Text wird darauf die Aufmerksamkeit gelenkt, wenn etwa bei der Darstellung einer Versammlung im besetzten Schulgebäude auf die Funktion des Dolmetschens verwiesen wird (vgl. Erpenbeck 2015: 36 f.). Die mehrsprachige Verständigung und Entwicklung eigener Kommunikationsformen während der Schulbesetzung wird in der erwähnten filmischen Dokumentation ausführlicher thematisiert (vgl. Garcia Bergt 2021).[6] Proteste können so als politisches Handeln in mehrfacher Hinsicht in den Blick kommen: als Artikulation von Forderungen an die Herrschenden und Appell an die Solidarität der Privilegierten, zugleich aber auch als Vernetzung von unten und als Raum für alternative Praktiken der Kommunikation und – bei Protest-Camps und Gebäudebesetzungen – des Zusammenlebens.

Als Orte des politischen Streits stellt Abbas Khider, der selbst aus politischen Gründen aus dem Irak geflüchtet ist, in seinem Roman *Ohrfeige* (2017) zwei Demonstrationen gegen den Irakkrieg dar. Die ambivalente Position des Protagonisten, eines irakischen Geflüchteten in Deutschland, die sich zugleich gegen die Diktatur Saddam Husseins und gegen das militärische Eingreifen der USA wendet, ist sowohl anderen Geflüchteten schwer zu vermitteln als auch einer nicht-migrantischen Unterstützerin (vgl. Khider 2017: 194–197). Die kurzen Szenen machen deutlich, wie das politische Handeln von Geflüchteten als Ausnahmesituation erscheint und ihnen politische Kompetenz abgesprochen wird, auch dann, wenn es um ihre Herkunftsländer geht. Obwohl politische Verfolgung als Asylgrund offiziell anerkannt und meist ganz allgemein respektiert wird, ist der konkrete politische Hintergrund Geflüchteter

6 Hier wird im Gegensatz zu Erpenbecks auf männliche Figuren konzentriertem Roman auch die Rolle von Frauen hervorgehoben. Geschlechtermuster sind ein weiteres zentrales Thema bei der Frage nach der politischen Wahrnehmung von Migration.

selten Gegenstand der öffentlichen Aufmerksamkeit. Wie Khider in *Ohrfeige* immer wieder thematisiert, dient der Bezug auf die Vergangenheit der Geflüchteten vorwiegend der Einschätzung ihres Rechts auf Asyl. Ihre Geschichte ist weder Teil eines gemeinsamen Gedächtnisdiskurses (vgl. Tafazoli 2018) noch einer geteilten politischen Auseinandersetzung, auch dann nicht, wenn es um die Außenpolitik der Aufnahmeländer bezüglich der Herkunftsländer geht. Khiders gesamter Text verweist auf die fehlenden Möglichkeiten eines öffentlichen Sprechens von Migrant*innen. Der Roman ist der imaginäre Monolog des Protagonisten, dessen Recht auf Asyl nicht anerkannt wird, und der sich vorstellt, ‚seine' ‚Sachbearbeiterin' in der Ausländerbehörde zum Zuhören und damit zu der Wahrnehmung seiner bisher nicht berücksichtigten Perspektive zu zwingen. Der Titel „*Ohr*feige" akzentuiert diese verzweifelt-absurde Kommunikationssituation, die das Gewaltverhältnis und die mangelnde Anerkennung der Position migrantischer Menschen in der politischen Sphäre, von der sie zugleich fundamental abhängig sind, umkehrt. Ein politischer Moment im Sinne Rancières entsteht so durch den fiktionalen Text, die dort reflektierte Wirklichkeit ist die der ‚polizeilichen' Verwaltung.

4. Schluss

Analyseansätze zur literarischen Gestaltung des Themas Migration im Kontext einer politischen Philologie wurden hier schlaglichtartig anhand von migrantischen Protesten erkundet. Der Fokus lag außerdem auf der Darstellung von Menschen in erzwungen prekären Situationen auf dem Weg der Migration, etwa in sogenannten Auffanglagern. Dieser Schwerpunkt wurde auch deswegen gewählt, weil der einleitend kurz umrissene verbreitete Blick auf Migration als transkulturelles Phänomen oft vor allem Menschen betrachtet, die bereits länger oder seit mehreren Generationen in einem Land leben. Aber auch diesbezüglich ist es selbstverständlich wichtig, politische Dimensionen zu berücksichtigen, etwa den strukturellen Rassismus gegenüber migrantisierten Menschen, also Menschen, die als Migrant*innen gesehen und auf diesen Status festgelegt werden, auch dann, wenn sie dauerhaft oder schon immer in demselben Land leben. Die hier vorgeschlagene Herangehensweise lenkt generell das Augenmerk auf Momente der radikalen Kritik und der Überschreitung von Ausschluss-, Macht- und Ungleichheitsverhältnissen, die die herrschende ‚Polizei'-Ordnung sichtbar machen und herausfordern, um sie emanzipatorisch zu verändern.

Literaturverzeichnis

Arendt, Hannah (2003): *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München/Zürich: Piper.

Blioumi, Aglaia (2021): Kritischer Forschungsabriss zum Terminus ‚Migrationsliteratur', in: Achim Hölter (Hg.), *The Many Languages of Comparative Literature. XXI. Congress of the ICLA – Proceedings*. Vol. 3: *Discourses on Nations and Identities*. Hg. v. Daniel Syrovy, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 437–450, [online] https://doi.org/10.1515/9783110642018.

Cole, Teju (2012): The White-Savior Industrial Complex, in: *The Atlantic*, 21.3. 2012, [online] https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/ [abgerufen am 17.09.2021].

Därmann, Iris (2020): Flucht als politische Handlungsform, in: *Geschichte der Gegenwart*, 05.04.2020, [online] https://geschichtedergegenwart.ch/flucht-als-politische-handlungsform/ [abgerufen am 05.09.2021].

Endres de Oliveira, Pauline (2016): Legaler Zugang zu internationalem Schutz – zur Gretchenfrage im Flüchtlingsrecht, in: *Kritische Justiz* 49.2 (2016), S. 167–179.

Erpenbeck, Jenny (2015): *Gehen, ging, gegangen*, München: Knaus.

Ezli, Özkan/Dorothee Kimmich/Annette Werberger (2009): Vorwort, in: Dies. (Hg.), *Wider den Kulturenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, unter Mitarb. von Stefanie Ulrich, Bielefeld: transcript, S. 9–19.

Flüchtlingsrevolte auf Malta beendet, *Deutsche Welle*, 23.03.2009, [online] https://p.dw.com/p/HI83 [abgerufen am 03.09.2021].

Garcia Bergt, Denise (2021): Gerhart-Hauptmann-Schule – Erinnerungen an ein Symbol des Widerstands [Film], Berlin, [online] https://www.fhxb-museum.de/index.php?id=248 [abgerufen am 11.09.2021].

Hausbacher, Eva (2019): Transnationale Schreibweisen in der Migrationsliteratur, in: Bischoff, Doerte/Susanne Komfort-Hein (Hg.), *Handbuch Literatur und Transnationalität*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 187–202.

Heins, Volker M. (2021): *Offene Grenzen für alle. Eine notwendige Utopie*, Hamburg: Hoffmann und Campe.

Jelinek, Elfriede (2018): *Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Kersting, Daniel (2019): Das demokratische Paradox des Flüchtlingsschutzes. Eine pragmatistische Untersuchung demokratischer Erfahrungs- und Lernprozesse, in: *Zeitschrift für Praktische Philosophie* 6:2, S. 71–106 [online] https://doi.org/10.22613/zfpp/6.2.3 [abgerufen am 17.09.2021]

Khider, Abbas (2016): *Ohrfeige. Roman*, München: Hanser.

Kremmel, Katrin/Brunilda Pali (2015): Refugee Protests and Political Agency: Framing Dissensus through Precarity, in: Sollund, Ragnhild Aslaug (Hg.), *Green Harms and Crimes. Critical Criminology in a Changing World*, London: Palgrave Macmillan, S. 256–272.

Lubkoll, Christine (2018): Flucht und Vertreibung als Fokus politischer Reflexion. Neue Bestimmungen von ‚Exilliteratur' in der Gegenwart (Ulrike Draesner, Jenny Erpenbeck, Abbas Khider), in: Lubkoll Christine/Manuel Illi/Anna

Hampel (Hg.), *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*, Stuttgart: Metzler, S. 283–305.
Mayer, Ralf/Alfred Schäfer/Steffen Wittig (Hg.) (2019): *Jacques Rancière: Pädagogische Lektüren*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
Niess, Birgit (2018): *Lampedusa in Hamburg. Wie ein Protest die Stadt bewegte. Eine Ethnografie*, Göttingen: Universitätsverlag.
Nover, Immanuel (2019): Wer darf sprechen? Stimme und Handlungsmacht in Aischylos' *Die Schutzflehenden* und Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*, in: Neuhaus, Stefan/Immanuel Nover (Hg.), *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 323–339.
Oplatz.net. Refugee Movement. News from Inside, [online] https://oplatz.net [abgerufen am 11.09.2021].
Palladino, Mariangela/Agnes Woolley (2018): Migration, humanitarianism and the politics of salvation, in: *Lit: Literature, Interpretation, Theory* 29:2, S. 129–144.
Peter, Birgit/Gabriele C. Pfeiffer (Hg.) (2017): *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*, Göttingen: V&R unipress.
Rancière, Jacques (2002): *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, aus dem Französischen von Richard Steurer, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Rancière, Jacques (2004): Who is the Subject of the Rights of Man?, in: *The South Atlantic Quarterly* 103.2/3, S. 297–310.
Rancière, Jacques (2009): *Der unwissende Lehrmeister: Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, aus dem Französischen von Richard Steurer, 2., überarb. Aufl., Wien: Passagen Verlag.
Rancière, Jacques (2011): *Politik der Literatur*, aus dem Französischen von Richard Steurer, 2., überarb. Aufl., Wien: Passagen Verlag.
Randale in Migrantenlager auf Malta, *Deutsche Welle*, 21.10.2019, [online] https://p.dw.com/p/3ReqO [abgerufen am 03.09.2021].
Refugee Protest Camp Vienna, [online] https://refugeecampvienna.noblogs.org [abgerufen am 11.09.2021].
Schödel, Kathrin (2018): Political Speech Acts? Jacques Rancière's Theories and a Political Philology of Current Discourses of Migration, in: Harst, Joachim/Christian Moser/Linda Simonis (Hg.), *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* (2017), S. 201–220.
Tafazoli, Hamid (2018): Flüchtlingsfiguren im kulturellen Gedächtnis Europas. Konstruktionen einer Grenzfigur in den Romanen „Schlafgänger", „Ohrfeige" und „Gehen, ging, gegangen", in: *Weimarer Beiträge* 64.2 (2018), S. 222–243.
Vogt, Erik M./Michael Manfé (Hg.) (2020): *Jacques Rancière und die Literatur*, Wien: Turia + Kant.
Widerständige Praxen. Postmigration in Literatur, Medien und Sprache der Gegenwart, [online] https://www.slm.uni-hamburg.de/germanistik/forschung/forschungsprojekte/widerstaendige-praxen.html [abgerufen am 10.09.2021].

Die Germanistik in Ägypten um die mediterrane Literatur erweitert. Eine Reform im Rahmen der nachhaltigen Bildung

Riham Tahoun (Kairo)

1. Einleitung

In einem Zeitalter, in dem nachhaltiger Bildung ein höherer Wert als je zuvor zugeschrieben wird, sieht sich die Germanistik, besonders die Internationale Germanistik, herausgefordert. Wie schafft es die Germanistik im Ausland über das Wissen über Linguistik, Literatur sowie Kultur der deutschsprachigen Länder hinaus, die Gegenwart und die Zukunft der Studierenden sinnvoll und nachhaltig zu gestalten? Welche Bildungsziele verfolgt das Germanistikstudium und welche Kompetenzen stehen im Vordergrund? Wie steht das Studium zur nachhaltigen Bildung, in der „lebensweltliche Problemstellungen so bearbeitet werden, dass für ihre Lösung notwendige Kompetenzen aufgebaut werden“ (Barth 2021: 35) sollen? Diese Fragen sind je nach Selbstverständnis und Profil des Germanistikstudiums (klassische Germanistik vs. Studiengang Deutsch als Fremdsprache) zu beantworten.

Laut der Studie des Auswärtigen Amts zu Deutsch als Fremdsprache 2020 lernen insgesamt 19.000 Menschen in Ägypten Deutsch. Landesweit gibt es 25 Germanistikabteilungen an 16 staatlichen und privaten Hochschulen, in denen ein Drittel aller Deutschlernenden in Ägypten (6.103 Lernende) eingeschrieben sind. Zwei Drittel der Deutschlernenden studieren das Fach studienbegleitend, besonders im Bereich der Medizin und Ingenieurwissenschaften (vgl. Auswärtiges Amt 2021: 42). Diese Fakten weisen zwar auf die große Bedeutung hin, die dem Germanistikstudium in der ägyptischen Hochschullandschaft zugeschrieben wird, jedoch machen sie die Reform des Fachs gleichzeitig umso dringlicher, damit es kompetenzorientierter? und dadurch konkurrenzfähiger? wird.

In Ägypten lassen sich generell erfolgreiche konkrete Schritte in Richtung nachhaltiger Reform des Hochschulbereichs beobachten. 2015 wurde die Strategie zur nachhaltigen Entwicklung (Sustainable Development Strategy, SDS), orientiert an „Egypt Vision 2030“, angekündigt. Abgeleitete Ziele für die Entwicklung der Hochschullandschaft sind u.a. der Ausbau des Hochschulsektors (durch die Gründung neuer nationaler Universitäten, die sich

an internationalen Standards orientieren), die Reform und Erweiterung der bestehenden Studienprogramme, berufs- und marktorientierte Perspektiven sowie die Einführung neuer kompetenzorientierter Studiengänge. Außerdem sollen im Rahmen der Hochschulreform bilaterale Forschungsprojekte und Studiengänge mit lokalen, regionalen und internationalen Partnern entstehen. Ermöglicht wird diese Kooperation u. a. durch die Beteiligung Ägyptens an „der Partnerschaft für Forschung und Innovation im Mittelmeerraum" (Partnership on Research and Innovation in the Mediterranean Area, PRIMA).[1]

Im Rahmen dieser Reformansätze bedarf das Germanistikstudium in Ägypten neuer konkreter Impulse, vor allem durch die Reform der bestehenden Studiengangprofile, die Umgestaltung der Studienpläne, die Einführung von innovativen Modulen und Kursen, und schließlich durch neue Lernarrangements, die einerseits den pragmatisch ausgerichteten, nachhaltigen Wissenserwerb fördern und andererseits den interkulturellen Austausch in heterogenen Lerngruppen durch bilaterale Studiengänge sowie landübergreifende Projekte mit internationalen Hochschulen und Bildungsinstitutionen ermöglichen. In diesem Kontext kommt der Entwicklung von konkurrenzfähigen Curricula und der Einführung des europäischen Kreditsystems ECTS eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu.

2. Mediterrane Literaturwerkstätte

Das Projekt versteht sich als Maßnahme zur curricularen Entwicklung und Reform der Studienpläne an ägyptischen und mediterranen Germanistikabteilungen. Es richtet sich an Bachelor- oder Masterstudierende der Germanistik, der europäischen und nordafrikanischen Sprachen, der Kulturwissenschaften oder der Politikwissenschaften im Mittelmeerraum, die über Deutschkenntnisse auf dem Sprachniveau B2 verfügen. Potentielle beteiligte Akteure sind vor allem Germanistikabteilungen in den Mittelmeerländern, BA- oder MA-Studiengänge für Mediterranean oder Area Studies, nationale und regionale Germanistik-Dachverbände, wie z. B. das Netzwerk Mittelmeer-Südeuropa Germanistik (MSEG), das Literarische Colloquium Berlin (LCB), die Bibliotheken sowie das Litrix-Programm des Goethe Instituts, der Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD) und die Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL). Ziele der Mediterranen Literaturwerkstätte sind wie folgt:

1 https://www.kooperation-international.de/laender/afrika/aegypten/internationale-kooperationen-des-landes-in-bildung-forschung-und-innovation/internationale-programmatik/ [letzter Zugriff: 01.10.2021]

- Erweiterung des curricularen Spektrums der literaturwissenschaftlichen Module in den beteiligten Ländern um die Literaturen des Mittelmeerraums.
- Entwicklung einer virtuellen Plattform zum Austausch gemeinsamer Interessen und Themen von historischer bzw. gegenwärtiger Bedeutung für den Mittelmeerraum. Die mediterranen Literaturwerkstätten haben außerdem eine interdisziplinäre Ausrichtung: Neben literarischen Werken aus dem Mittelmeerraum und deutschsprachiger Literatur mit dem Themenschwerpunkt „Mittelmeerraum" werden Texte aus den Bereichen der Kulturwissenschaften, Geschichte oder Philosophie angeboten. Migration, Border-Studies, Transkulturalität sowie Transnationalität, ethnische Diversität und Hybridisierung sind Beispiele für interdisziplinäre Themengebiete von gemeinsamem Interesse.
- Förderung des interkulturellen Lernens durch gemeinsame Textarbeit und Analyse von übersetzter mediterraner Literatur in virtuellen Lernplattformen. Denn

> interkulturelle Perspektiven [werden] als Voraussetzung in Bildung für nachhaltige Entwicklung anerkannt, da nur durch die kritische Reflexion verschiedener (kulturell geprägter) Perspektiven Orientierungen in einer zunehmend komplexen Weltgesellschaft hergestellt werden können. Studierende erlernen so unterschiedliche Perspektiven und Interpretationen in interkulturellen Kontexten kennen und lernen mit- und voneinander. (Barth 2021: 40)

Die Nachhaltigkeit der Bildung wird im Rahmen der „Mediterranen Literaturwerkstätte" durch neue interkulturelle, kulturkontrastive Perspektiven gewährleistet, denn die stützen auf der Komparatistischen Imagologie, „eine[r] literaturwissenschaftliche[n] Disziplin, die Kunstwerke aus verschiedenen Einzelliteraturen bezüglich der in ihnen enthaltenen Imagotypen (d.h. auf literarische Bilder vom „eigenen" oder „anderen" Land bezogenen) Elemente oder Systeme vergleicht. Diese imagotypen Systeme existieren auf verschiedenen Textebenen, zum Beispiel können das Erzählinstanzen, Motive und Symbole sein. Sie realisieren sich in (meist antagonistisch) aufeinander bezogenen Topikreihen" (Mehnert / Motlíková 2019: 22).

Auf der übergeordneten Ebene zielt das Projekt auf die Vernetzung der Germanistikabteilungen im Mittelmeerraum (Nordafrika und Südosteuropa) im Bereich der Lehre und der curricularen Entwicklung ab. Es bietet ferner Chancen für bi- oder multilaterale Forschungsprojekte oder Studiengänge im Bereich der Kultur(en) und Literatur des mediterranen Raums und verstärkt überdies die Zusammenarbeit innerhalb der regionalen und subregionalen Germanistikverbände.

3. Thematische Schwerpunkte der Mediterranen Literaturwerkstätte

Das Konzept und die Ziele der Mediterranen Literaturwerkstätte werfen die nächste Frage auf, welche Werke und Themen ihr Gegenstand sein können. Das Mittelmeer als „das Meer ‚zwischen den Ländern', wie das Mittelmeer im Englischen und in den romanischen Sprachen heißt, als ‚Unser Meer' für die Römer, als das ‚Weiße Meer' für die Türken, das ‚Große Meer' für die Juden, das ‚Mittelmeer' für die Deutschen und als das ‚Große Grün' für die alten Ägypter" (Abulafia 2013: 17) ist nicht nur eine Reiseidylle mit seinen weißen Städten, sondern es pflegt ebenso ein gemeinsames mythologisches, politisches und kulturelles Erbe des Mittelmeerraums an verschiedenen Erinnerungsorten, an denen das kollektive kulturelle Gedächtnis sichtbar wird. Historische sowie aktuelle Themen wie z. B. Identitätsbildung, Tradition und Moderne, Krieg und Friede, Vernetzung und Vertreibung, Flucht und Migration, *gendered memories* und kulturelle Hybridität sind Schwerpunkte des Projekts.[2]

Als Einführung in das große Thema Méditerranée aus südwesteuropäischer und nordafrikanischer Sicht dienen die ästhetischen und anthropologischen Reflexionen von Erich Arendt, Karl Eugen Gass, Jean Grenier, Giórgos Seféris, Leopold Sédar Senghor, Giuseppe Ungaretti, Eugen Gottlob Winkler und Marguerite Yourcenar in der Anthologie *Leeres Zentrum. Das Mittelmeer und die literarische Moderne* (2015),[3] die das historische Verhältnis Europas zum Mittelmeerraum im Rahmen der Aufbrüche, des Kolonialismus und der Kriege in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts multiperspektivisch behandelt, und dazu anregt, den europäischen Blick auf den Süden zu überdenken. Einen kritischen Blick auf die Mediterranität des mediterranen Raums bietet auch Robert Hofrichter in *Mythos Mittelmeer* (2004).

Als Vorgeschmack auf die mediterranen Literaturen gilt die zweisprachige Sammlung erzählerischer Texte *En Méditerranée. Mittelmeer-Geschichten* (2009) (französisch-deutsch), die besonders für Studierende auf einem niedrigeren Sprachniveau A2–B1 geeignet sind und erste Eindrücke von der Vielfalt der mediterranen Literaturen erlauben, ohne einen bestimmten Schwerpunkt zu fokussieren.

Das Mittelmeer verbindet, kann aber auch auf gefährliche Weise die Menschen trennen, von ihrer Heimat, von ihrem vertrauten sozialen Umfeld und ihrer Identität. Eine Irrfahrt auf dem Mittelmeer ist deshalb das Thema

2 Der vorliegende Beitrag erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Hier werden exemplarische Themen und Werke für das Projekt empfohlen, die aus ägyptischer sowie mediterraner Perspektive von Interesse sein können.

3 Hofmann, Franck/Markus Messling (Hrsg.) (2015): *Leeres Zentrum. Das Mittelmeer und die literarische Moderne*, Berlin: Kadmos Kulturverlag.

mehrerer erzählerischer und lyrischer Werke wie z. B. *Der Untergang der Cala Galiota. Geschichte vom Meer* von Josep Pla, *Die Odyssee. Ein Abenteuer* von Tobias Lehmkuhl, *Übers Meer* von Christoph Keller, *Letzte Mitteilung an die Proust-Gesellschaft von Barcelona,* Gedichte von Mathias Enard.[4] In diesen Werken wird das Verhältnis des/der Protagonisten zu sich selbst, zum Partner, zum Freundes- und Familienkreis oder zu den eigenen politischen und soziokulturellen Einstellungen und Überzeugungen im weitesten Raum des einsamen bzw. beängstigenden Meers hinterfragt und überdacht. Man findet sich selbst wieder oder man verliert sich auf der Irrfahrt auf dem Mittelmeer.

Wie sieht das Leben auf einer Insel im Mittelmeer aus? Mit dem Thema Inselleben oder Insularität beschäftigen sich viele erzählerische Werke wie *Der Windsammler* von Marica Bodrožićs, *Solange der Haifisch schläft* von Agus Milena und *Der Leuchtturm* von Paolo Rumiz.[5] Auf der jeweiligen Insel werden Themen wie Isolation und Abgrenzung, Spannungs- bzw. Kontaktzonen zwischen dem Eigenen und dem Fremden, politische Abhängigkeit und Emanzipation, Transit- und Verbannungsräume und ebenfalls Auseinandersetzung mit der europäischen Geschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts behandelt.

Ein zentrales Thema, das für Studierende verschiedener Herkunft interessant sein könnte, ist der europäisch-nordafrikanische Dialog zur Zeit der Kolonialisierung und des Postkolonialismus. Für diesen Zweck eigenen sich Werke verschiedener Autoren und Autorinnen von beiden Seiten des Mittelmeers wie *Der Fremde* von Albert Camus (1948) und die spätere literarische Antwort darauf *Der Fall Meursault – eine Gegendarstellung* von Kamel Daoud, *Ausgeblendet* von Maïssa Bey, *Kompass* von Mathias Ernard und *Abdul Bashur und die Schiffe seiner Träume* von Álvaro Mutis. Wie hat sich das Verhältnis zwischen den ehemaligen Kolonialherren und den kolonialisierten Ländern verändert? Die genannten Romane liefern exemplarische Handlungen der Rache, der Rechtfertigung oder der Versöhnung.

Auf die Hybridität und die transkulturellen Verflechtungen zwischen den mediterranen Kulturen, die Identitätskonstruktion oder Identitätsspaltung

4 Josep Pla (2007): *Der Untergang der Cala Galiota. Geschichte vom Meer*, a.d. Katalanischen von Theres Moser, Petra Zickmann und Angelika Maass, Berlin: Berenberg Verlag; Tobias Lehmkuhl (2013): *Die Odyssee. Ein Abenteuer*, Berlin: Rowohlt; Christoph Keller (2013): *Übers Meer*, Zürich: Rotpunktverlag; Mathias Enard (2016 [2016]): *Letzte Mitteilung an die Proust-Gesellschaft von Barcelona. Gedichte*, a.d. Französischen von Holger Fock und Sabine Müller, Berlin: Hanser.

5 Marica Bodrožićs (2007): *Der Windsammler. Erzählungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; Paolo Rumiz, (2017): *Der Leuchtturm*, Wien/Bozen: Folio; Milena, Agus (2007 [2005]): *Solange der Haifisch schläft*, a.d. Italienischen von Annette Kopetzki, Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung.

zwischen den Kulturen, besonders bei der zweiten oder dritten Generation der so genannten Migrationskinder, gehen diverse Romane ein, wie z. B. *Das Leben des Ismail Ferik Pascha* von Rhea Galanki, *Dar al-Pascha. Eine Rückkehr nach Tunis* von Hassan Nasr, *Das verlorene Wort* von Assia Djebar und *Verlassen* von Tahar Ben Jelloun.[6]

Das Thema Flucht und Vertreibung verliert nie an politischer und literarischer Aktualität in der Mittelmeerregion und bietet reichhaltigen Diskussionsstoff. Damit beschäftigt sich eine lange Reihe von Werken deutscher und mediterraner Autoren. Zu nennen sind hier z. B. *Wenn gefährliche Hunde lachen* von Maxi Obexer, *Der falsche Inder* von Abbas Khider, *Gehen, ging, gegangen* von Jenny Erpenbeck, *Meerwüste. Gedicht* von Najet Adouani, *Deine Angst – Dein Paradies. Gedichte aus Syrien,* hg. v. Hassanein, Mahmoud und Hans Thill, *Havarie* von Merle Kröger, *Nach der Flucht: ein autobiografischer Essay* von Ilija Trojanow und *Herkunft* von Saša Stanišić.[7]

Als Nachfolge von Antigone, Medea, Elektra, Penelope, Scheherezade dienen die Frauenfiguren in der gegenwärtigen mediterranen Literatur. Einen historisch-mythologischen Überblick über die Göttinnen u. a. in Ägypten und Griechenland und ihren Einfluss auf die Gesellschaft und die Politik liefert *Wie Frauen die Welt erschufen. Mythen, Märchen und Legenden von der weiblichen Gottheit*, hg. von Frederik Hetmann. Mit der Rolle von Denkerinnen im Kreuzfeuer des interreligiösen Konflikts befasst sich z. B. *Azazel* von Youssef Ziedan. Mit den *gendered memories* von nordafrikanischen Frauen beschäftigen sich u. a. *Tamima* von Taufik Jussuf Awwad, *Marjams Geschichten* von Alawiyya Sobh und *Sieben Frauen aus Tripolis* von Kamal Ben Hameda.[8]

6 Rhea Galanaki (2001): *Das Leben des Ismail Ferik Pascha*, a.d. Griechischen von Michaela Prinzinger, Frankfurt am Main: Suhrkamp; Hassan Nasr (2001): *Dar al-Pascha. Eine Rückkehr nach Tunis*, a.d. Arabischen von Hartmut Fähndrich, Basel: Lenos; Assia Djebar (2004): *Das verlorene Wort*, a.d. Französischen von Beate Thill, Zürich: Unionsverlag; Tahar Ben Jelloun (2006): *Verlassen*, a.d. Französischen von Christiane Kayser, Berlin: Berlin Verlag; Álvaro Mutis (2019[1991]): *Abdul Bashur und die Schiffe seiner Träume*, a.d. Spanischen von Peter Schwaar, Zürich: Unionsverlag.

7 Maxi Obexer (2011): *Wenn gefährliche Hunde lachen*, Wien/Bozen: Folio; Abbas Khider (2008): *Der falsche Inder*, München: btb; Jenny Erpenbeck (2015): *Gehen, ging, gegangen*, München: Random House; Najet Adouani (2015): *Meerwüste. Gedicht*, a.d. Arabischen von Leila Chamma, Berlin: Lotos Werkstatt; Merle Kröger (2016): *Havarie*, Hamburg: Argument; Ilija Trojanow (2017): *Nach der Flucht: ein autobiografischer Essay*, Frankfurt am Main: Fischer; Mahmoud Hassanein/Hans Thill (Hg.) (2018): *Deine Angst – Dein Paradies. Gedichte aus Syrien*, Heidelberg: Das Wunderhorn; Saša Stanišić (2019): *Herkunft*, München: btb.

8 Frederik Hetmann (Hg.) (2002): *Wie Frauen die Welt erschufen. Mythen, Märchen und Legenden von der weiblichen Gottheit*, Zürich: Unionsverlag; Youssef Ziedan (2011[2008]): *Azazel*, a.d. Arabischen von Larrisa Bender, München: Luchterhand; Taufik Jussuf Awwad (1984): *Tamima*, a.d. Arabischen von Wiebke Walther, Zürich: Unionsverlag;

4. Umsetzungsmöglichkeiten der Mediterranen Literaturwerkstätte

Wie lassen sich mediterrane Literaturwerkstätten konkret umsetzen? Dafür bieten sich folgende Szenarien an, je nach Ziel und Umfang des Projekts und den Rahmenbedingungen der beteiligten Institutionen:

- Länderübergreifende Sommerschulen oder regionale bzw. subregionale studienbegleitende Workshops, die im Präsenz- oder Online-Format stattfinden.
- Regionale Tagungen für fortgeschrittene bzw. Masterstudierende und Lehrende zu Strategien einer transnationalen Zusammenarbeit in der Entwicklung von Curricula, Benchmark-Projekten und Förderung von Austausch und Kommunikation im Rahmen der Mediterranen Literaturstudien.
- Implementierung von Mediterranen Literaturstudien als Wahlmodul in bestehende Studienpläne.

Damit wäre ein wichtiges Ziel der nachhaltigen Bildung erfüllt, besonders würden so

> aktuelle Anforderungen und Trends der Hochschulbildung wie die verstärkte Berücksichtigung interdisziplinärer Angebote, die Förderung interkultureller Lerngelegenheiten und regionale, lebensweltliche Kooperationen berücksichtigt. Dies stärkt die Rolle von Bildung für nachhaltige Entwicklung als Innovationsmotor in der Hochschulbildung.[9]

Die drei Umsetzungsmöglichkeiten können als komplementäre, sich gegenseitig bedingende Maßnahmen zur Grenzöffnung und Erweiterung des germanistischen Curriculums betrachtet werden. Mithilfe von Sommerschulen und Tagungen können sukzessive Grundlagen für die Integration der Mediterranen Literaturstudien in germanistische Curricula auf nationaler oder regionaler Ebene und die Einrichtung von bi- oder multilateralen Bachelor- bzw. Masterstudiengängen hergestellt werden.

Essentiell für dieses Anliegen ist die Herstellung von interkulturellen Lernumgebungen, die Studierende unterschiedlicher kultureller Herkunft zusammenbringen, damit sie sich durch die Auseinandersetzung mit

---

Alawiyya Sobh (2010 [2002]): *Marjams Geschichten*, a.d. Arabischen von Leila Chammaa, Frankfurt am Main: Suhrkamp; Kamal Ben Hameda (2011): *Sieben Frauen aus Tripolis*, a.d. Französischen von Helmut Moysich, München: Graf.

9 Barth, Matthias (2015): Implementing sustainability in higher education. Learning in an age of transformation. London: Routledge, ohne Seitenangabe, zitiert nach Barth 2021: 39.

der übersetzten Literatur an Diskursen über gemeinsame Interessen für die Mittelmeerregion beteiligen. Im Rahmen des traditionellen interkulturellen Ansatzes der Literaturdidaktik würde man sich folgenden Fragen widmen: „Was verbindet und trennt die Kulturen rund ums Mittelmeer?“, „Gibt es eine sogenannte mediterrane Identität?“, „Ist sie durch die gemeinsame Geschichte gewährleistet?“, „Wie manifestieren sich die Gemeinsamkeiten und Unterschiede aus grenzüberschreitender Sicht?“ Durch die interdisziplinäre Ausrichtung des Projekts, etwa durch die Berücksichtigung von Kulturraumforschung und Mediterranean Studies wird die Selbstreflexion über Selbst- und Fremdbilder angeregt und den Teilnehmenden nahegebracht, dass diese Bilder meistens konstruiert sind. Dadurch wird die Mediterranität des mediterranen Raums selbst überprüft, kulturell gebundene Interpretationsansätze werden relativiert und Argumente gegeneinander abgewogen. Für die Beteiligten ist die analytisch-kritische literarische Reise auf dem Mittelmeer eine Reise zu sich selbst.

> As it travels into other geographies, sustained in translation and confronting the indecipherable that registers the complexities of historical differences, this wound can only deepen in order to accommodate other narratives and other needs. But the critical configuration of cultural studies in transit and translation can also return to re-invest its so-called origins and sources with further interrogations. (Chambers 2014: 872)

Im Rahmen der Mediterranen Literaturwerkstätte erwerben die Studierenden überdies relevante Kompetenzen für das Berufsleben, wie die sprachlich-kommunikative Kompetenz, die interkulturelle Kompetenz und die Problemlösungskompetenz, und besonders den Umgang mit diversen, pluralistischen Interpretationen.

Die Nutzung virtueller Lernumgebungen bietet sich in diesem Kontext an, entweder als eine dauerhafte Lernplattform zur Netzwerkbildung von Studierenden und Lehrenden aus dem Mittelmeerraum oder als Unterrichtsraum der Literaturwerkstätte. Da können z. B. literarische Werke in elektronischer Form angeboten werden. Darüber hinaus können kostenlose digitale Tools der Textanalyse eingesetzt werden, die interaktive, kollaborative Textarbeit erlauben, wie z. B. Tools von for*T*ext[10], mit denen man transkulturelle kollaborative

10 Das ist ein fortlaufendes Projekt, das Methoden und Tools zu Digitalisierung, Annotation, Interpretation und Visualisierung von Literatur anbietet. Siehe hierzu https://fortext.net/. Eines der kostenlosen Tools, die im Rahmen dieses Projekts entwickelt wurden, ist CATMA (computer assisted text markup and analysis): ein Tool für Analyse, Annotation, Markieren, Tagging von Textkorpora, abrufbar unter: https://catma.de/.

Literaturprojekte gestalten kann, die in virtuellen Lernumgebungen eingebettet werden.[11]

Ein virtueller Workshop im hybriden Format kann wie folgt aussehen:

Workshop im hybriden Format		
Präsenzveranstaltung oder Live-Sitzung	Online-Selbstlernphase	Präsenzveranstaltung oder Live-Sitzung
• Input • Konzeptwissen • Präsentation von Themen, Zielen, Arbeitsformen • exemplarische Erarbeitung von literarischen Texten	• Fokussierung von Themen und Diskursen • Auseinandersetzung mit literarischen Texten • Austausch zwischen den Teilnehmenden und Entwicklung von Lösungsansätzen bzw. gemeinsamen Projekten	• Präsentation und Auswertung von Projekten und Arbeitsergebnissen • Weiterführender Input und Vereinbarung von nächsten Arbeitsschritten

5. Fazit

Der vorliegende Beitrag ist ein konzeptioneller Vorschlag zur Reform der Germanistik in Ägypten durch die Erweiterung der bestehenden literaturwissenschaftlichen Module um die mediterranen Literaturen. Ausgehend von der Situation der ägyptischen Germanistik wird das Projekt der Mediterranen Literaturwerkstätte als Reformmaßnahme präsentiert, das zur Entwicklung eines kompetenzorientierten, nachhaltigen Germanistikstudiums beitragen soll. Dazu nutzt es die vielfältigen literarischen Ressourcen im Mittelmeerraum, die ins Deutsche übersetzt wurden, und fördert die Vernetzung und die Kooperation der Internationalen Germanistik im Mittelmeerraum.

Literaturverzeichnis

Abulafia, David (2013): *Das Mittelmeer. Eine Biografie*, a.d. Englischen von Michael Bischoff, Frankfurt am Main: Fischer.

Auswärtiges Amt (Hg.) 2020: *Deutsch als Fremdsprache weltweit. Datenerhebung*, Paderborn, S. 42 f.

11 Mehr zu der Möglichkeit digitaler Arbeit mit Literatur siehe Jacke (2021).

Barth, Matthias (2021): Bildung für nachhaltige Entwicklung, in: Schmohl, Tobias/ Throsten Philipp (Hg.): *Handbuch Transdisziplinäre Didaktik Hochschulbildung: Lehre und Forschung*, Band 1, Bielefeld: transcript, S. 35–44.

Chambers, Iain (2014): *Cultural studies under Mediterranean skies*, in: Critical Arts, 28:5, S. 871–874, DOI: 10.1080/02560046.2014.970816.

Hofrichter, Robert (2004): *Mythos Mittelmeer*, Klagenfurt: Verlag Carinthia.

Jacke, Janina (2021): Digitale Textanalyse und Interpretation. Zwei Ideen für die literaturwissenschaftliche Lehre, in: *Philologie im Netz* (PhiN)-Beiheft 27, S. 13–34.

Kooperation international. Eine Initiative vom Bundesministerium für Bildung und Forschung, in: https://www.kooperation-international.de/laender/afrika/aegypten/internationale-kooperationen-des-landes-in-bildung-forschung-und-innovation/internationale-programmatik/, [abgerufen am 01.10.2021].

Mehnert, Elke/Motlíková, Iva (2019): Experimente im germanistischen Curriculum: „Germanistisches Komplexpraktikum“ und „Komparatistische Imagologie“, in: Chappuzeau, Bernhard/Elke Mehnert (Hg.): *Experimentierräume in der deutschen Literatur,* Pilsen: Westböhmische Universität, S. 15–24.

Perlentaucher. Das Kulturmagazin, in: https://www.perlentaucher.de/teaserliste/2_Buecher.html, [abgerufen am 01.10.2021].

Vom Élysée-Vertrag 1963 bis zum Aachener Vertrag 2019: Die französische Germanistik und ihre Studiengänge als „Schutzgebiet"?

Bénédicte Terrisse (Nantes)

1. Der Begriff „Schutzgebiet" und einige Kontroversen um das Fach Deutsch

Im Kontext von drastischen Kürzungen im Bereich des Sprachunterrichts, die *Collèges* und *Lycées* unter der Regierung Hollande (2012–2017) betrafen, spitzte sich die Konkurrenz unter den Sprachlehrer*innen noch einmal zu – Englischlehrer*innen ausgenommen: die französische Germanistik sei ein Schutzgebiet an französischen Schulen! Wobei die damalige Ministerin eigentlich einen Großteil der *classes bilangues* (Unterricht im Englischen und Deutschen ab der 6. Klasse) schließen wollte, wenn Deutsch in der Grundschule nicht unterrichtet würde (Tandin 2015). Und das war selten der Fall, da eine Gruppe von 15 Lernenden in der 4. und 5. Klasse erforderlich war. Das hatte tatsächlich verheerende Folgen für die Germanistik, da eben diese *classes bilangues* den Rückgang des Faches Deutsch als erste Fremdsprache etwas aufgehalten hatten und die Zahlen hatten stabilisieren können. 2019 lernten nur noch 3,2 % der Schüler Deutsch als 1. Fremdsprache, während 16, 4 % Deutsch als 2. Fremdsprache (also auch in *classes bilangues anglais–allemand*) wählten[1]. Damit unterlag das Deutsche zunächst dem Englischen, das als 1. Fremdsprache zum Pflichtfach avancierte (2019 lernten 12 Millionen Schüler Englisch gegenüber fast 2 Millionen, die sich für Deutsch entschieden hatten). Die Kürzungen betrafen übrigens alle Sprachen, da der Unterricht an den *collèges* statt 3 nur noch 2,5 Stunden pro Woche ausmachte, so dass Lehrer*innen an zwei, wenn nicht sogar drei *collèges* unterrichten müssen.

Die Ministerin hielt überdies das Fach Deutsch für ein bewährtes Auslesemittel, ein Vorwurf, der dem Deutschen seit den 1980er Jahren anhaftete und der in den 1960er und 1970er Jahren wohl verdient war. Gegenwärtig jedoch

1 Die in diesem Absatz angeführten Zahlen verdankt die Autorin einer ausführlichen Studie des DAAD (Paris) und dem engagierten Leiter der Pariser Stelle, Christian Thimme, der die Ergebnisse 2019 beim alljährlichen Treffen der Leiter der Germanistikabteilungen dargelegt hat. Vorliegender Aufsatz wurde im Rahmen der AGES, dem Verband Französischer Hochschulgermanisten, und in Zusammenarbeit mit dessen Präsidentin Prof. Dr. Dominique Herbet verfasst.

trifft dies überhaupt nicht mehr zu, da das Ministerium seit den 1980er Jahren eine aktive Politik der Orientierung und Nicht-Diskriminierung eingeleitet hat. Ein gewisser Vorteil für den Deutschunterricht konnte früher verzeichnet werden, da es damals nur wenige *classes bilangues anglais–espagnol* gab. Auch heute gibt es deren weniger infolge der erwähnten Schließungen.

Und infolge dieser Politik ging das Gerücht um, Germanistikabteilungen würden an französischen Hochschulen geschlossen (auch in der Tagesschau auf *France 2* fast offiziell angekündigt), was ein sehr schlechtes Signal war. Tatsächlich fehlt es seit den 1990er Jahren in Frankreich an angehenden Deutschlehrer*innen. Ursprünglich wurde das Desinteresse auf die schwere CAPES-Prüfung[2] zurückgeführt, bei der die Durchfallquote sehr hoch war. Heute mangelt es drastisch an Deutschlehrkräften (6.600 insgesamt in Frankreich), und die CAPES-Jury muss jedes Jahr feststellen, dass es an motivierten Kandidat*innen fehlt, um die etwa 250 Lehrer*innenstellen zu besetzen: seit etwa zehn Jahren kann nur die Hälfte besetzt werden. Deshalb verlangte der Verband der Italienischlehrer, das Ministerium müsse beim *CAPES d'allemand* weniger Stellen vorsehen und einige für das *CAPES d'italien* ableiten.

In diesem Zusammenhang darf man sich zu Recht fragen, ob die Germanistik vom Ministerium wirklich als Schutzgebiet betrachtet wird. Und wenn schon, ob diese Politik erfolgreich war und sich zukünftig noch bewähren kann.

2. Der Élysée-Vertrag als Meilenstein auf dem Weg zur deutsch-französischen Freundschaft (und nicht nur Versöhnung)

Selten wurden bildungsspezifische Elemente in solchem Maße in einem bilateralen Vertrag verankert wie im Élysée-Vertrag 1963. Die Gründung des Deutsch-Französischen Jugendwerkes (DFJW-OFAJ) sollte diese Initiative sozusagen krönen und durch Austauschprogramme die Frage der praktischen Anwendung regeln: Über 8 Millionen Teilnehmer*innen verzeichnete das DFJW am 50. Jahrestag seiner Gründung.[3]

Anlässlich des 40. Jahrestages der Unterzeichnung des Élysée-Vertrages erinnerte Martin Graff in der *Zeit* an die Sprachkenntnisse der beiden Väter

2 CAPES: *Certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré* (Sekundarstufe 1 nach einem Ein-Fach-Masterstudiengang).

3 Vgl. https://www.ofaj.org/resources/flipbooks/50-jahre-deutsch-franzosisches-jugendwerk/files/assets/common/downloads/publication.pdf?uni=0591d51bb5a19ec0eec31533ec1a7c01; Zahlen (2019) vgl. https://www.dfjw.org/institution/zahlen.html [abgerufen am 29.10.2021].

des Vertrages: „Die Sprache ist der Schlüssel zur jeweiligen Kultur. Adenauer sprach verblüffend gut Französisch. Viele Deutsche wissen es nicht. Dem General schmeichelte es zweifellos. Sein Ururgroßvater Ludwig Philipp Kolb stammte aus Baden." De Gaulles Rede an die deutsche Jugend (auf Deutsch gehalten) zählt zu den Erinnerungsorten der deutsch-französischen Freundschaft. Und Graff fährt fort: „Nicht umsonst haben beide den zweisprachigen Élysée-Vertrag ausgehandelt. Genau wie Karl der Kahle und Ludwig der Deutsche es ihnen 842 in ihren Straßburger Eiden vorgemacht haben. Wer weiß, inwiefern die Zweisprachigkeit der Verfasser den Geist des Élysée-Vertrags beeinflusste?" (Graff 2003)

Nicht zufällig regelte der Élysée-Vertrag als bilaterales Abkommen die Frage des Sprachunterrichts im jeweiligen Land als einziges Mittel zur Überwindung von Missverständnissen, Erbfeindschaft und zur definitiven Versöhnung:

„Die beiden Regierungen erkennen die wesentliche Bedeutung an, die der Kenntnis der Sprache des anderen in jedem der beiden Länder für die deutsch-französische Zusammenarbeit zukommt. Zu diesem Zweck werden sie sich bemühen, konkrete Maßnahmen zu ergreifen, um die Zahl der deutschen Schüler, die Französisch lernen, und die der französischen Schüler, die Deutsch lernen, zu erhöhen." Der Vertrag musste dabei die kulturellen Unterschiede berücksichtigen und der politischen Asymmetrie durch die föderale Tradition Deutschland Rechnung tragen: „Die Bundesregierung wird in Verbindung mit den Länderregierungen, die hierfür zuständig sind, prüfen, wie es möglich ist, eine Regelung einzuführen, die es gestattet, dieses Ziel zu erreichen."[4]

ABIBAC-Klassen an *lycées* und Gymnasien erfreuten sich sehr schnell einer großen Beliebtheit und das Modell hat sich bewährt: Schüler*innen bereiten sich drei Jahre lang gleichzeitig auf das Abitur und den Baccalauréat in binationalen Studiengängen in Frankreich und in Deutschland vor. Sie besuchen vor allem einen Geschichtsunterricht in deutsch-französischer und europäischer Geschichte.

Nicht nur Jugendliche, sondern auch junge Erwachsene sollten Deutsch oder Französisch erlernen können: „Es erscheint angebracht, an allen Hochschulen in Deutschland einen für alle Studierenden zugänglichen praktischen Unterricht in der französischen Sprache und in Frankreich einen solchen in der deutschen Sprache einzurichten". Die zielstrebige Politik wurde auch tatsächlich umgesetzt: Einen weiteren Höhepunkt bildete die Gründung der

4 Wortlaut des Élysée-Vertrages in deutscher Fassung: https://www.assemblee-nationale.fr/12/dossiers/vertrag.pdf [abgerufen am 29.10.2021].

Deutsch-Französischen Hochschule mit Sitz in Saarbrücken im Jahre 1997[5]. Nach Jahrzehnten einer erfolgreichen Politik verzeichnet man aber nun schon seit langem in Frankreich und in Deutschland einen anscheinend unaufhaltsamen Rückgang der Zahl der Lernenden im Kontext der EG/EU-Erweiterungen sowie der Globalisierung.

3. Ist der Rückgang aufzuhalten?

2003 zogen die Politiker und die Medien beim 40. Jahrestag der Unterzeichnung eine positive Bilanz, obwohl die ständige Erweiterung der EWG – EG – und schließlich EU neue Perspektiven eröffnen musste und neue Prioritäten setzte. Schon mit dem Beitritt von Großbritannien 1973, dann mit der Öffnung der Grenzen und den Erasmus-Programmen war das Erlernen der französischen Sprache in der Bundesrepublik und der deutschen Sprache in Frankreich keine Selbstverständlichkeit mehr. Seit den 1990er Jahren geht der Trend drastisch nach unten. In Frankreich schrumpfte das Deutsche als 2. Fremdsprache diesmal auch zugunsten des Spanischen, dem ein Hauch von Charme und Lockerheit anhaftet.

So erzählte die *Stuttgarter Zeitung*, dass „angehende Abiturienten des Stuttgarter Wagenburg-Gymnasiums nachfragen [wollen], wie es mit den viel beschworenen deutsch-französischen Beziehungen tatsächlich aussieht" (Linkenheil 2003). „In den vergangenen Jahren haben die Schüler des bilingualen Gymnasiums den Eindruck gewonnen, dass auf französischer Seite das Interesse an Deutschland nachlässt. Ein paar Partnerschulen haben die Austauschprogramme gekündigt. Und die frankophilen Jugendlichen müssen sich immer öfter fragen lassen: ‚Was willst du denn noch mit Französisch?' " (Linkenheil 2003) In Frankreich hat das Spanische das Deutsche tatsächlich seit langem überholt/überrollt (6 Millionen Schüler lernten 2019 Spanisch an französischen Schulen)[6].

In Frankreich sind Deutschlehrer*innen engagierte Vermittler der deutschen Kultur, es fehlt ihnen auch nicht an Argumenten, aber sie bleiben zum großen Teil wirkungslos. Der Verein ADEAF (*Association pour le développement de l'allemand en France)* zeugt von diesem Engagement und muss sich stets einsetzen, damit Wahlfächer wie Deutsch an *collèges* und *lycées* weiterhin angeboten werden. Aktuell drohen viele Schließungen von Bachelor- und

5 https://www.diplomatie.gouv.fr/de/frankreichs-beziehungen-zu-deutschland-osterreich-und-der-schweiz/bilaterale-beziehungen-zu-deutschland/die-deutsch-franzosische-hochschule-dfh/ [abgerufen am 29.10.2021].

6 Vgl. DAAD-Studie 2019.

Masterstudiengängen (Master fürs Lehramt und Forschungsmaster), da die autonom gewordenen Universitäten immer mehr Studierende aufnehmen müssen, ohne dass die dafür notwendigen Mittel gesichert werden. Dann zählt nur noch die Zahl der eingeschriebenen Studierenden. Dies könnte eine zweite Welle von Schließungen auslösen, da im letzten Jahrzehnt schon viele Bachelorstudiengänge an französischen Germanistikabteilungen bzw. Neusprachlichen Fakultäten geschlossen wurden: in Nordfrankreich Boulogne, Arras und Valenciennes zum Beispiel.

Der Teufelskreis ist nur ein neuer geworden: Früher hieß es „weniger Schüler, weniger Stellen und weniger Lehrer“. Trotz relativer Stabilisierung der Zahlen in den 2000er Jahren sind die Germanist*innen in der Minderheit, was es unmöglich macht, Deutsch an allen Schulen anzubieten. Seit den Kürzungen unter der Regierung Sarkozy mangelt es nun an Deutschlehrkräften, aber der Lehrerberuf ist in Frankreich generell wenig und für ehrgeizige Germanist*innen überhaupt nicht attraktiv: So fehlt es jetzt dramatisch an Bachelorstudierenden, wobei die Schließung von germanistischen Studiengängen/Abteilungen und Fachbereichen wiederum auf der Tagesordnung ist und diesen Trend nur verstärken könnte. Wenn nicht genug Lehrer*innen ausgebildet werden, wird man auch erfolgreiche Modelle wie die *classes bilangues* oder andere Wahlfächer schließen müssen.

Die Curricula der DFH-UFA (Bachelor- und Masterstudiengänge) kann man durchaus als attraktiv bezeichnen, sie zeugen dennoch von der Ambivalenz einer relativ erfolgreichen Politik, die Sprache des Partners im Kontext des Élysée-Vertrages zu fördern. Einerseits erfreuen sich Studiengänge mit Deutsch als Arbeitssprache (z.B. in Biologie, Betriebswirtschaft, Journalistik, Mechanik, Politikwissenschaft) einer großen Beliebtheit und es gibt derer viele. Deutsch-französische Studien hingegen werden auch angeboten, aber die Zahl der eingeschriebenen Studierenden ist nicht hoch und Masterstudiengänge fürs Lehramt lassen sich nur schwer gestalten, obwohl die DFH-UFA und der DAAD sich sehr dezidiert für die Eröffnung solcher Studiengänge einsetzen.[7]

4. „M&M“ und die Erneuerung des Élysée-Vertrages (Aachener Vertrag vom 22. Januar 2019)

Als Kandidat profilierte sich Emmanuel Macron als engagierter Gegner der Sprachpolitik der Ministerin von François Hollande. Er versprach die

7 Treffen in Nizza, 26.–28. Mai 2019.

Neueinführung von bilingualen Klassen, was unter Minister Jean-Michel Blanquer tatsächlich durchgeführt wurde, allerdings ohne zusätzliche Finanzmittel. Vor der Wahl war Macron zweimal nach Berlin gereist. Mitte Januar 2017 hielt er seine bekannte Europa-Rede und Mitte März wurde er dann ohne allzu große Rücksicht auf den regierenden Hollande von Angela Merkel in Berlin empfangen. In der Regierung Philippe profilierten sich übrigens mehrere Minister als Germanisten, darunter Finanzminister Bruno Le Maire. Unter dem Titel „Macron allemand" listete *Die Zeit* die Namen der Minister und von deren Mitarbeitern auf und nannte Édouard Philippe, Philippe Étienne, Sylvie Goulard, Alexis Kohler und Clément Beaune, die alle in Deutschland entweder studiert oder gearbeitet hatten (Schieritz/Pinzler 2017, Calla 2017).

Dem Tandem Merkel-Macron (M&M) gelang es tatsächlich zwei Jahre später, der deutsch-französischen Zusammenarbeit neuen Schwung zu geben, indem sie den Aachener Vertrag unterzeichneten. Dieser schloss Initiativen im Bereich des Austauschs und des Spracherwerbs ein:[8]

> Kapitel 3 Kultur, Bildung, Forschung und Mobilität – Artikel 9
>
> Beide Staaten erkennen die entscheidende Rolle an, die die Kultur und die Medien für die Stärkung der deutsch-französischen Freundschaft spielen. Daher sind sie entschlossen, für ihre Völker einen gemeinsamen Raum der Freiheit und der Chancen sowie einen gemeinsamen Kultur- und Medienraum zu schaffen. Sie bauen Mobilität und Austauschprogramme zwischen ihren Staaten aus, vor allem für junge Menschen im Rahmen des Deutsch-Französischen Jugendwerks, und geben messbare Ziele in diesen Bereichen vor. Um immer engere Beziehungen in allen Bereichen des kulturellen Wirkens, auch durch integrierte Kulturinstitute, zu fördern, richten sie spezielle Programme und eine digitale Plattform ein, die sich insbesondere an junge Menschen richten.

Mit Artikel 10 wollte man dem rückläufigen Trend beim Spracherwerb des Deutschen bzw. Französischen entgegenwirken:

> Beide Staaten führen ihre Bildungssysteme durch die Förderung des Erwerbs der Partnersprache, durch die Entwicklung von mit ihrer verfassungsmäßigen Ordnung in Einklang stehenden Strategien zur Erhöhung der Zahl der Schülerinnen, Schüler und Studierenden, die die Partnersprache erlernen, durch die Förderung der gegenseitigen Anerkennung von Schulabschlüssen sowie durch die Schaffung deutsch-französischer Exzellenzinstrumente für Forschung, Ausbildung und Berufsbildung sowie integrierter deutsch-französischer dualer Studiengänge enger zusammen.

8 https://www.auswaertiges-amt.de/blob/2178596/7b304525053dde3440395ecef44548d3/190118-download-aachenervertrag-data.pdf [abgerufen am 29.10.2021].

Der Vertrag trat aber erst im Januar 2020 in Kraft, und zwei Monate später verhängten die beiden Staaten Lockdown-Gesetze wegen der weltweiten COVID-19-Pandemie, was zu einem starken Rückgang der Erasmus-Aufenthalte und der Mobilität überhaupt führte – neue Prioritäten standen auf der Tagesordnung.

Dieser Initiative war ein Projekt im Saarland vorausgegangen: die Frankreich-Strategie von Annegret Kramp-Karrenbauer[9]. In Saarland erlernt die Hälfte der Grundschüler*innen Französisch.

5. Versuch einer Bilanz: was soll man also von einem bilateralen Abkommen zur Förderung des Erlernens der Partnersprache erwarten?

In unserer globalisierten Welt haben Élysée-Vertrag und Aachener Vertrag das Fach Deutsch wahrscheinlich vor dem Untergang bewahrt. In der Arbeitswelt sowie im akademischen wie im dualen Ausbildungssystem bleiben Deutsch als Arbeitssprache und Deutschland als Standort sehr attraktiv. Wenn es aber um den Unterricht selbst geht, ist die Zukunft etwas düster geworden.

Ein Land wie Frankreich braucht gut ausgebildete Germanist*innen (Ingenieurhochschulen z.B. fordern ihre Studierenden auf, Deutsch zu erlernen, und bieten – wenn auch spät – Kurse an), was ja voraussetzt, dass Deutsch weiterhin an allen *collèges* und in allen Städten (Kleinstädten, Vorstädten) angeboten wird und die Wahl des Faches zur Verfestigung einer Orientierung beitragen kann, als Leistungsfach zum Beispiel. Das Ministerium müsste den Schließungen ein Ende setzen und dafür sorgen, dass genug Lehrkräfte ausgebildet werden, wenn Deutsch an Hochschulen auch offenbar nicht so populär wie Englisch oder Japanisch (für Anfänger) oder Spanisch sein kann; Voraussetzung wäre dann selbstverständlich, dass die Zahl der Schüler*innen pro Klasse nicht zum alleinigen Maßstab erhoben wird, dass man dem Studium der Germanistik eine neue Sichtbarkeit und den angehenden Lehrer*innen eine Hoffnung auf berufliche Stabilität gibt.

9 https://www.saarland.de/stk/DE/service/publikationen/_documents/Frankreichstrategie.pdf?__blob=publicationFile&v=2 / Siehe: https://www.frankreichstrategie.saarland.de/ [abgerufen am 29.10.2021].

Literaturverzeichnis

Calla, Cécile (2017): Das Ende des Minderwertigkeitskomplexes?, in: *Die Zeit,* 29. Mai.

Graff, Martin (2003): 40 Jahre Élysée-Vertrag: Je t'aime moi non plus, in: *Die Zeit*, 16. Januar.

Linkenheil, Nadia (2003): Zum Frühstück Tee trinken – wie geht denn bitte so was?, in: *Stuttgarter Zeitung*, 23. Januar.

Schieritz, Mark/Pinzler, Petra (2017): Macron allemand, in: *Die Zeit,* 17. Mai.

Tandin, Alexandre (2015): Pas de cas particulier pour l'Alsace, in: *France bleu,* 28 avril; https://www.francebleu.fr/infos/societe/pas-de-cas-particulier-pour-l-alsace-bataille-rangee-autour-de-l-allemand-au-college-1430211600 [abgerufen am 29.10.2021].

Die Einführung der zweiten Fremdsprache in der griechischen Primarschule: Vision und Wirklichkeit

Sofia Avgerinou (Athen)

1. Einführung

In Griechenland herrscht beim Fremdsprachenunterricht eine erhebliche Diskrepanz zwischen der Hochschätzung fremdsprachlicher Kompetenzen in der Bevölkerung einerseits und der Realisierung dieser Zielsetzung in der Schule andererseits. Diese Diskrepanz möchte ich im folgenden Beitrag diskutieren.

Ganz allgemein genießen Fremdsprachen in Griechenland ein hohes Sozialprestige. Man wird hochgeschätzt, wenn man zwei oder mehrere Fremdsprachen beherrscht, wobei die Kenntnis von Fremdsprachen zugleich bessere Chancen auf dem Arbeitsmarkt verspricht. Ein bedeutender Teil der privaten Schulen besteht aus Fremdsprachenschulen, sowohl für Kinder als auch für Erwachsene. Die Mehrheit der Schüler wird dazu ermutigt, noch vor dem Schulabschluss ihre Kompetenz in mindestens einer Fremdsprache – klarerweise meistens Englisch – durch Prüfungen und Zertifikate auf B2 oder noch höherem Niveau zu bestätigen. Auch wenn Fremdsprachenkenntnisse mit dem tatsächlich angestrebten Job nicht unmittelbar zu verbinden sind, geben sie dem/r Bewerber/in oft einen bedeutenden Startvorteil.

Diese außerordentliche Wertschätzung von Fremdsprachen hängt sicherlich mit einer Reihe von historischen und gesellschaftlichen Faktoren zusammen; anführen würde ich in diesem Kontext sowohl die jahrtausendealte Emigrationstradition als auch die weiterhin fortbestehende politische Abhängigkeit des griechischen Staates innerhalb Europas bzw. der westlichen Welt, denn die Geschicke des neu gegründeten Staates wurden von Beginn an im 19. Jahrhundert durch internationale Interventionen bestimmt. Außerdem steht die weitverbreitete Polyglossie in Zusammenhang mit der hohen Relevanz der Tourismusindustrie für die griechische Wirtschaft. Und schließlich mag auch die – vielleicht nicht wissenschaftlich bewiesene, aber nichtsdestotrotz existente – Extrovertiertheit der griechischen Bevölkerung eine Rolle spielen; die Griech*innen sind kommunikationsfreudig, und zwar in jeder Sprache.

Natürlich sind dies Verallgemeinerungen, sie spiegeln aber einige grundlegende Charakteristika der griechischen Gesellschaft wider. Tatsache ist, dass es eine tief ins 18. Jahrhundert hinein reichende Tradition gibt, der zufolge die

Söhne der im Handel tätigen Griechen der Diaspora nur durch die Kenntnis von Französisch, Englisch, Deutsch oder Russisch Karriere machen konnten.[1] Als nach der Entstehung des neugriechischen Staates ein Teil dieser Emigranten zurückkehrte, importierten sie die fremden Sprachen und Kulturen in die neue Heimat. Darüber hinaus betonten während der Blütezeit der sogenannten Neugriechischen Aufklärung im 18. Jahrhundert die meisten griechischen Denker die Relevanz von gründlicher Kenntnis der eigenen Sprache und deren historischer Kontinuität wie auch der Sprache und des Denkens der anderen europäischen Länder, da diese wichtige philosophische und politische Impulse geben konnten. Nicht zuletzt ermutigte die reale Präsenz der europäischen Großmächte in den politischen Angelegenheiten des neuen Staates im 19. Jahrhundert die gebildeten Griechen dazu, Fremdsprachen zu lernen. Dagegen hat die am Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts zu beobachtende Zunahme von Immigranten und Flüchtlingen sowohl aus den ehemaligen Ostblockländern als auch aus den Krisenregionen des Nahen Ostens, Asiens oder Afrikas zu keinem Sprachwandel im Inventar der neugriechischen Sprache geführt: Es gibt kaum Interesse am Erlernen von Arabisch, Farsi oder Albanisch, sehr wohl aber von Chinesisch und Russisch, welche als wichtige Sprachen für Wirtschaft und Handel angesehen werden.

Welche Sprachen werden in Griechenland nun tatsächlich gelernt? In den privaten Sprachinstituten werden hauptsächlich Englisch, Deutsch, Französisch, Italienisch, aber auch Spanisch, Russisch und Chinesisch gewählt. In der öffentlichen Schule wird überall Englisch als erste Fremdsprache gelehrt, von der 1. bis zur 12. Klasse. Deutsch und Französisch werden als zweite Fremdsprache von der 5. bis zur 11. Klasse angeboten, Italienisch nur in sehr wenigen weiterführenden Schulen.

2. Zielsetzung des DaF-Unterrichts in der Primarschule

Als Hauptziele des Fremdsprachenunterrichts werden im *Einheitlichen Curriculum für Fremdsprachen* angegeben: Alphabetisierung, Multilingualität, Multikulturalität.[2] Die speziellen Ziele des Deutschunterrichts sind, derselben Quelle zufolge, kommunikative Kompetenz, metalinguistische Kompetenz und Ausformung eines multikulturellen Bewusstseins. Obwohl in der griechischen Schule alle Fächer getrennt gelehrt werden, auf der Basis eines jeweils

1 Diese Tendenz stellt im Grunde eine Umkehrung des Status des Altgriechischen als *lingua franca* in der Antike und Spätantike dar.

2 *Einheitliches Curriculum für Fremdsprachen in der obligatorischen Bildung*, 2016 (https://rcel2.enl.uoa.gr/xenesglossesedu2/?p=87=) [abgerufen am 4.1.2022].

eigenen, vom Staat finanzierten Lehrwerks, fordert das Curriculum zur themenübergreifenden Bearbeitung von Lehreinheiten auf. Demgemäß ist vorgesehen, dass einerseits die kontrastive Arbeit mit deutschen und griechischen Sprachphänomenen als *cross curriculum*-Aktivität zwischen den Fächern Deutsch als Fremdsprach und Griechisch konzipiert wird, um metalinguistische Kompetenz zu erreichen, und dass andererseits die Miteinbeziehung von Themen aus Fächern wie Geschichte, Geographie, Kunst oder Mathematik in den Deutschunterricht die Multikulturalität fördern sollte.

Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Entwicklung von kommunikativen Fähigkeiten und sprachlichem Selbstbewusstsein; diese sollen durch ein möglichst vielfältiges Angebot an kommunikativen Situationen realisiert werden, so dass die Kommunikation durch Erlebnisse quasi „in Echtzeit" stattfindet. Allerdings muss betont werden, dass es sich hier um Vorschläge und Richtlinien handelt, deren Umsetzung eigentlich der persönlichen Initiative und Kreativität der Lehrerin oder des Lehrers überlassen bleiben; das öffentliche Curriculum spricht zwar von Projekten und *cross curriculum*-Aktivitäten, die aber nicht näher spezifiziert werden und irgendwie parallel mit dem für jedes Fach vorgesehenem Lehrbuch vor sich gehen sollen. Immerhin ist gerade ein Gesetzesentwurf auf den Weg gebracht worden, nach dessen Verabschiedung die Wahlmöglichkeit aus einer ganzen Anzahl verschiedener Lehrbücher für die Schule bestünde. Andererseits wird durch die letzten Reformen des Curriculums für die Fremdsprachen die gesamte Verantwortung auf die Lehrenden übertragen, denn es liegt an ihnen, didaktische Szenarien zu entwickeln und durch diese den Schüler*innen die kommunikativen Fähigkeiten und Kompetenzen zu vermitteln, welche als die eigentlichen Ziele des Unterrichts bezeichnet werden.[3]

Im Schuljahr 2005–2006 wurde Deutsch bzw. Französisch als zweite Fremdsprache in die 5. Klasse von 419 griechischen Primarschulen experimentell eingeführt (ab 2012 in allen Primarschulen), als Versuch, das griechische Bildungswesen mit den Vorgaben der europäischen Sprachpolitik in Einklang zu bringen:

> Das Kultusministerium hat sich als Priorität gesetzt, die Sprachdiversität zu fördern. Auf diese Weise handelt es in Übereinstimmung mit dem Rahmen der europäischen Sprachpolitik, welche die Sprachdiversität und den Fremdsprachenerwerb fördert, als Voraussetzung für den Erwerb von Kenntnissen und Fähigkeiten, die zur persönlichen und vor allem zur sozialen und

3 Curriculum für Deutsch als Fremdsprache in der Griechischen Grundschule, 2006: http://www.pi-schools.gr/lessons/french/APS_dimotiko.pdf; Einheitliches Curriculum für Fremdsprachen in der obligatorischen Bildung, 2016 (https://rcel2.enl.uoa.gr/xenesglossesedu2/?p=87=) [abgerufen am 4.1.2022].

> beruflichen Entwicklung jedes Bürgers beitragen werden. In Aussicht auf solche Möglichkeiten hat das Kultusministerium die 2. Fremdsprache in die Primarschule eingeführt.[4]

Die Möglichkeit zum Erwerb von mindestens zwei Fremdsprachen wurde als Beitrag zur besseren wirtschaftlichen und kulturellen Interaktion wie auch als potenzielle Erweiterung des persönlichen Horizonts der Bevölkerung gefeiert, da Sprachen als Träger von Kultur, Mentalität, Sitten und Bräuchen und damit als Vermittlungsinstanzen zwischen den Völkern gelten; die Beherrschung von Fremdsprachen würde folglich auch nahezu automatisch zur Beseitigung von Xenophobie beitragen. Das waren zumindest die Ziele des griechischen Instituts für Pädagogische Politik,[5] wie sie 2006 in einem offenen Brief an die Eltern der damaligen Schüler*innen der 5. Klasse dargelegt wurden. Diese Zielsetzung bleibt unverändert auch in dem Schreiben, mit dem sich das Institut im Jahr 2018 erneut an die Eltern der Schülerschaft der 5. Klasse wandte. Mit Berufung auf Wittgensteins Spruch, dass wir „die Welt verschieden auffassen, wenn wir eine Fremdsprache sprechen“, und auf Goethes Dictum, „wenn man eine Fremdsprache lernt, hat man die Chance, die eigene Muttersprache besser zu lernen“,[6] behauptet die Fremdsprachenkommission des Instituts: „Der Erwerb von Fremdsprachen, und zwar vom Kindesalter an, hat einen positiven Einfluss auf die kognitive und soziale Entwicklung des Schülers, er kann zur Verbesserung der schulischen Leistung auch in anderen Fächern beitragen, während er zweifelsohne das Bewusstsein um die eigene Muttersprache fördert.“[7]

Nach den diversen Reformen der Fremdsprachencurricula wird jetzt ausschließlich auf die Sprachkompetenzen und -fertigkeiten fokussiert. In dem einheitlichen Curriculum, welches mit den Forderungen des Europäischen Rahmens für Fremdsprachen in Einklang gebracht worden ist und das zum

4 Vgl. Alexandros Koptsis, Alexandra Nakou: „Η αναγκαιότητα και σπουδαιότητα της 2ης ξένης γλώσσας στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση“ [Die Notwendigkeit und Wichtigkeit der Einführung der 2. Fremdsprache in der Primarschule] (http://6dim-diap-elefth.thess.sch.gr/Greek/Diapolitismiki_Ekpaidefsi/EishghseisDiapolEkpshs/EishghseisDiapolEkpshs2009/i_anagaiotita_spoudaiotita.pdf) [abgerufen am 5.1.2022] (meine Übersetzung).

5 Das Institut für Pädagogische Politik hat im Jahr 2011 das seit 1964 existierende Pädagogische Institut ersetzt.

6 Es handelt sich eigentlich um eine Paraphrase der berühmten Zitate von Wittgenstein aus dem *Tractatus Logico-Philosophicus* „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“ (Satz 5.6) und Goethes aus *Maxime und Reflexionen* „Wer fremde Sprachen nicht kennt, weiß nichts von seiner eigenen“.

7 https://www.esos.gr/sites/default/files/articles-legacy/65ox4653ps-fxh.pdf [abgerufen am 4.1.2022] (meine Übersetzung).

Erwerb von Qualifikationen von Niveau A1 bis zu Niveau B2 führen soll, wird vor allem die kommunikativ angemessene Ausdrucksfähigkeit gefördert.

3. Realität des DaF-Unterrichts in der Schule

So viel über Visionen und Absichten. Wie aber sieht die Realität aus? Eine Reihe von Problemen lassen die Vision als unrealistisch erscheinen. Tatsächlich lernen die griechischen Schüler*innen nicht viel Deutsch in der Schule, und obwohl ihnen die praktische Bedeutung des Fremdsprachenerwerbs bewusst ist, legen sie offensichtlich keinen großen Wert darauf. Die Probleme lassen sich so beschreiben:

1. Die Anzahl der Lehrstunden pro Woche beträgt 2 für die 5. bis zur 10. Klasse und eine Stunde für die 11. Klasse. Für Englisch hingegen sind drei Stunden pro Woche von der 3. bis zur 11. Klasse und 2 für die Klassen 1, 2 und 12 angesetzt. Damit wird keine Rücksicht auf die formalen Schwierigkeiten des Deutschen im Vergleich zum Englischen genommen.[8] Die geringe Anzahl von Lehrstunden bedeutet, dass jedem Schüler bzw. jeder Schülerin etwa eine (!) Minute Sprechzeit pro Unterrichtseinheit zukommt.
2. Es wird auch nicht in Betracht gezogen, dass die Schüler*innen auf vielfältige Weise, vor allem im Rahmen der Digitalisierung des Alltags, Englisch zu hören und zu lesen bekommen, während die Chancen für einen Kontakt mit der deutschen Sprache fast null sind. Die Jugendkultur in Griechenland basiert, wie überall, auf englischsprachigen Computerspielen, englischsprachiger Musik, englischsprachigen Filmen usw., Englisch ist die gegenwärtige *lingua franca* in Kommunikation und Technologie. Für das Deutsche, Französische und weitere Sprachen bleibt bei dieser Dominanz des Englischen wenig Spielraum und Aufmerksamkeit übrig.
3. Englisch ist die einzige Fremdsprache, für welche vom Ministerium die Teilung der Lerngruppen nach Niveaus vorgesehen ist, d.h., in jeder Klasse werden die Fortgeschrittenen von den Anfängern getrennt. Eine

8 Es gibt diesbezüglich eine Diskrepanz in der Sprachpolitik, welche zwar die zweite Fremdsprache schon in der Primarschule, aber auch eine Reduzierung der Unterrichtsstunden in der Sekundarstufe vorschreibt, vgl. Πρόσκολλη, Αργυρώ: „Η πολυγλωσσική-πολυπολιτισμική ικανότητα στη διδακτική πράξη“. In: Akten des vom Griechischen Pädagogischen Institut und der Universität Athen organisierten Kongresses „Die Fremdsprachen im öffentlichen Bildungswesen“ (2007) (http://www.pi-schools.gr/download/news/pract_sinedr_xenes_glosses.pdf), S. 16–31, hier S. 22 [abgerufen am 4.1.2022].

derartige Binnendifferenzierung gibt es weder für Deutsch noch für Französisch. Angesichts der Tatsache, dass in jeder Schulklasse (ungefähr 25 Schüler*innen) zudem weniger als ein Fünftel privaten Deutschunterricht erhält, der ja in der Regel nicht mit dem Niveau der Schulklasse koinzidiert, wird verständlich, welch große Niveauunterschiede in der Klasse entstehen und wie sehr diese einen normalen Spracherwerbprozess erschweren. In der Tat wird die Last der Individualisierung des Unterrichts je nach Niveau und Interessen auf die Lehrenden übertragen.

4. Überdies ist der Schüler bzw. die Schülerin, welche(r) am Ende des 4. Schuljahrs für Deutsch optiert, nicht sicher, ob die Anzahl der dafür interessierten Mitschüler*innen die Einrichtung einer Deutschklasse erlauben wird. Es gibt immer wieder neue diesbezügliche Vorgaben seitens des Ministeriums und so kann die Mindestteilnehmerzahl von acht Schüler*innen auf den Inseln z.B. bis hin zu zwölf oder fünfzehn Schülern fluktuieren, je nach Schuljahr. Daher wissen zahlreiche Jahrgänge von Schülern eigentlich nicht, ob sie die Fremdsprache ihrer Wahl bis zur 11. Klasse werden lernen können.
5. Darüber hinaus haben die Deutschlehrkräfte vor der Aufnahme ihrer Lehrtätigkeit wenig Ahnung von der konkreten Situation im Schulalltag. Die beiden Universitätsabteilungen für Deutsche Philologie befinden sich in Griechenland zwar auf einem hohen akademischen Niveau, sie haben in ihren Studiencurricula anspruchsvolle Seminare zu Literatur, Linguistik, Kultur und Didaktik vorgesehen. Was aber fehlt, ist die Verbindung dieser akademischen und philologischen Dimension mit der Realität in der Klasse und eine wirkliche Vorbereitung auf die enormen Anforderungen an Flexibilität, Sensibilität und Kreativität, die im Alltag an die Lehrenden gestellt werden.

4. Auswege

Dies alles könnte vielleicht schon dadurch korrigiert werden, dass die fehlenden Möglichkeiten der Schüler*innen zu alltäglichem, natürlichem Kontakt mit der Sprache und der fremden Kultur oder die Chancen der Lehrenden für eine Schulung in die praktischen Schwierigkeiten des Fremdsprachenunterrichts durch Programme für kulturellen Austausch kompensiert würden. Zwar hat das Erasmus+-Programm die Chancen für eine Reise nach Deutschland oder Österreich für Lernende und Lehrende verbessert, aber gerade derartige Programme sind durch den Ausbruch der Pandemie ausgesetzt worden. Im vergangenen Schuljahr (2020–2021) sind wegen der Covid-19-Pandemie alle Erasmus-Reisen durch Fernkommunikation ersetzt worden. Online-Treffen

bieten jedoch keinen Ersatz für kulturellen und sprachlichen Austausch, sondern allenfalls eine Notlösung. Andererseits hat die globale Notsituation der Pandemie zu einer medial ausgerichteten Bereicherung des Lehrmaterials sowie auch zu neuen Formen der Kooperation zwischen pädagogisch interessierten Partnern geführt; so hat zum Beispiel das Goethe-Institut ein reichhaltiges Angebot an Lehrmaterialien für den Lehrprozess aus der Distanz bereitgestellt, der vom griechischen Kultusministerium offiziell empfohlen wurde und zur Erweiterung der kulturellen Kommunikationsmöglichkeiten beigetragen hat.[9] Vielleicht liegt hier ein neues Modell der kulturellen Interaktion, das sich langfristig bewähren wird.

Vor allem der lebendige Kontakt mit Kulturprodukten und -stätten des fremden Landes, der organisierte Besuch von Bibliotheken, die Berührung mit dem heutigen deutschen Kinder- und Jugendfilm und -song sowie das produktiv ausgerichtete Spielen in der Klasse können das Defizit an Präsenz des Deutschen im Alltag der Kinder einigermaßen kompensieren. Vielleicht lohnt es sich, von jetzt an diese Aktivitäten als die eigentliche Lehraktivität anstelle der „trockenen“ Grammatik- und Vokabelübungen wahrzunehmen.

Zu all dem braucht man eine gründliche, themenübergreifende Neubewertung des Unterrichts in der Schule mit eventueller Abschaffung der allzu eng konzipierten Lehrbücher: eine wirkliche Verlagerung des Erziehungsideals von der Breite zur Tiefe hin. Vonnöten ist auch die systematische Aus- und Weiterbildung derjenigen, die sich als Lehrer*innen betätigen. Vor allem wird ein Mentalitätswechsel gefordert, denn Fremdsprachen, und vor allem Deutschlernen in Griechenland, bedeutet nicht nur, eine wirtschaftlich oder touristisch nützliche Kompetenz zu erwerben, sondern vor allem Einsicht in das Anderssein einer Sprache und einer Kultur zu gewinnen, dadurch die eigene geschichtliche Perspektive zu bereichern und Fremdheit zu akzeptieren, also eigentlich das Fremde und das Eigene neu zu erlernen und neu zu definieren.

9 Zurzeit bietet das Goethe-Institut auch zahlreiche Präsenz-Veranstaltungen für Schüler an, wie Storytelling-, Bibliothek-Erlernen-Workshops, Bauhaus- und „Kleine Reporter“-Programme u.a. Vgl. auch Marion Grein: „Das digitale *Inverted Classroom*-Konzept des Goethe Instituts. In: Dennis Strömsdörfer (Hrsg.): *Herausforderung Digitalisierung: Lehr-Lern-Medien für DaF aus nationaler und internationaler Perspektive*. Ergebnisse der digitalen Abschlusstagung der Germanistischen Institutspartnerschaft Freiburg-Belgorod am 06. November 2020. Pädagogische Hochschule Freiburg, Freiburg im Breisgau 2021, S. 23–31, https://phfr.bsz-bw.de/frontdoor/deliver/index/docId/885/file/Herausforderung_Digitalisierung.pdf [abgerufen am 5.1.2022].

Angewandte Literatur- und Kulturwissenschaft als Perspektive für die griechische Germanistik

Aglaia Blioumi (Athen)

1. Einleitung

Der Begriff *employability* (deutsch: Beschäftigungsfähigkeit) hat sich seit Jahrzehnten als Forderung an Studienfächer insbesondere der Geisteswissenschaften durchgesetzt, um nicht nur Bildung als höheres gesellschaftliches Gut anzusehen, sondern ebenso die Vermittlung berufsbezogener Ausbildung. Diese Forderung konnte speziell auch die Germanistiken in den verschiedenen Ländern nicht unberührt lassen. In den Germanistiken als Fremdsprachenphilologien im Ausland führte dies nach Zint-Dyhr und Colliander (2006: 8) zur Intensivierung des Erlernens der deutschen Sprache, und an einigen Germanistiken im Ausland sei es nach Burneva (2010: 12) mittlerweile so weit, dass die entsprechenden Studienfächer fast immer berufsbildende Qualifikationen vermitteln.

Der Reformierung der Studiengänge generell in den Geisteswissenschaften und speziell in den Germanistiken im In- und Ausland liegt eine große Spannbreite an Ursprüngen zugrunde, die von der Hochschulpolitik bis zu institutionellen Besonderheiten reichen, wie z. B. Globalisierung, Technologien, Englisch als *Lingua franca*, neuere fachwissenschaftliche Entwicklungen etc. (Roggausch 2010: 3). Diese Reformen hatten an einigen Germanistiken im Ausland zur Folge, dass sie als „integrative Auslandsgermanistiken" konzipiert wurden, die auf übersetzerische, pädagogische und kulturvermittelnde Praxisrelevanz abzielen (Burneva 2010: 12), wobei ebenfalls breitere Fächerkombinationen an den Tag gelegt werden, wie Dolmetschen und Tourismus sowie Jura (Schmidt 2010: 30), Archäologie, Theologie (Roggausch 2010: 6), in China sogar Militärwissenschaft (Qian 2010: 49).

Unschwer lässt sich erkennen, dass im Fall der „integrativen Auslandsgermanistik" für Germanistinnen und Germanisten im Ausland, wo Deutsch als Fremdsprache gefragt ist, hauptsächlich Mittlerfunktionen anvisiert werden, für Germanisten in den deutschsprachigen Ländern dagegen Beraterfunktionen (Zint-Dyhr/Colliander 2006: 8). Fachspezifisch hat dies zur Folge, dass in den Germanistiken im Ausland neben den beinahe obligatorischen interkulturellen Kompetenzen (Matušková 2010: 141) vermehrt auch transversale Kompetenzen (Grzeszczakowska-Pawlikowska 2018: 35) vermittelt

werden bzw. dies ein Desiderat ist, wie z. B. situationsadäquates Handeln, Kommunikations- und Kooperationsfähigkeit, Flexibilität, Zuverlässigkeit, Motivation, Rhetorik etc. (Grzeszczakowska-Pawlikowska 2018: 32 f.). Auch wenn die Schulung transversaler Kompetenzen für viele Germanistiken im Ausland ein mögliches Desiderat bleibt, ist unverkennbar, dass die kulturvermittelnde Praxisrelevanz deutlich die Lehrinhalte in Richtung *Interkulturelle Kommunikation* oder *Kulturwissenschaften* geprägt hat (Lüsebrink 2003: 489).

Eine sehr interessante Entwicklung wiederum innerhalb deutscher Universitäten, gerade wegen des Legitimationsdrucks, ist die Etablierung von Studiengängen zur „Angewandten Literatur- und Kulturwissenschaft". Wie bereits der Titel verrät, geht es um philologische und kulturwissenschaftliche Studiengänge, demzufolge um Studiengänge, die die wissenschaftliche Beschäftigung mit Literatur und der Praxis der Literaturvermittlung, -förderung und -kritik verbinden, wobei der Fokus dabei generell auf das Berufsfeld „Literaturbetrieb" gelegt wird. Wie kann jedoch dieses Praxisfeld im Ausland fruchtbar gemacht werden, wenn dort für Germanistinnen und Germanisten hauptsächlich Mittlerfunktionen infrage kommen und die Beschäftigung mit der fremden bzw. der deutschen Literatur eine magere und gelegentliche Sparte der ausländischen Literaturkritik ausmacht?

Dieser Fragestellung möchte der vorliegende Beitrag anhand des Cover-Designs als Profession für zukünftige Germanisten nachgehen. Methodisch werden Ansätze einer qualitativen Analyse exemplarischer Deckblätter von Werken Herta Müllers, die in deutschen und griechischen Verlagen erschienen sind, im Hinblick auf ihre unterschiedliche Rezeptionssteuerung miteinander verglichen. Ziel ist es dabei, die kommunikativen Funktionen der verschiedenen Zeichen in den unterschiedlichen kulturellen Kontexten herauszustellen, wobei methodisch von semiotischen Ansätzen ausgegangen wird. Vorerst sollen jedoch kurz die Studienfächer der Angewandten Literaturwissenschaft angerissen werden, um für ein weiteres Praxisfeld dieses Studienfachs, das gegebenenfalls im Rahmen einer Fremdsprachenphilologie außerhalb des deutschsprachigen Raumes realisierbar ist, zu plädieren.

2. Einblicke in die Studienfächer der Angewandten Literatur- und Kulturwissenschaft

Die bekanntesten an deutschen Hochschulen angewandten Studienfächer der Geisteswissenschaften sind in Dortmund und Berlin, wobei in Dortmund das Fach als „Angewandte Literatur- und Kulturwissenschaften" betitelt wird und sowohl einen Bachelor- als auch einen Master-Abschluss betrifft. In Berlin

dagegen wird der Studiengang als „Masterstudiengang Angewandte Literaturwissenschaft – Gegenwartsliteratur“ bezeichnet und nur als MA angeboten. Obwohl in Berlin eine offensichtliche fachliche Begrenzung auf Literatur festzustellen ist, wird in den Zulassungsvoraussetzungen betont, dass nicht nur ein Abschluss im Literaturstudium, sondern explizit auch ein Abschluss in einem „kulturwissenschaftliche[n] Fach mit ausgeprägten literaturwissenschaftlichen Anteilen“ anerkannt wird. Es wird demzufolge doch eine Option in Richtung Kulturwissenschaften eröffnet, jedoch immer in Verbindung mit Literatur.

Was die zukünftigen beruflichen Praxisfelder der angehenden Absolventen betrifft, werden an der Universität Dortmund folgende Optionen eröffnet:

- Öffentliche/Mediale Kommunikation
- Kultur- und Öffentlichkeitsarbeit in Industrie und Technik
- Redaktion und Gestaltung Neuer Medien
- Projektmanagement sowie Verwaltung im öffentlichen Dienst
- Empirie und Datenanalyse im privatwirtschaftlichen, im akademischen sowie im Medien- und Kulturbereich[1].

Anzumerken ist hierbei, dass es sich um ein breites Tätigkeitsfeld handelt, das generell für Absolventen philologischer Fächer vorgeschlagen werden kann. Ebenso ist anzumerken, dass für die Fremdsprachenphilologien im Ausland einige Bereiche problematisch erscheinen, wie z. B. die Öffentlichkeitsarbeit in der Industrie (insbesondere in Ländern, in denen der industrielle Sektor begrenzt ist) oder Verwaltung im öffentlichen Dienst, wo eventuell rigide Strukturen im öffentlichen Dienst bestehen, und unter Projektmanagement wiederum aufgrund veränderter Rahmenbedingungen nicht unbedingt die Sicht eines Philologen gefragt ist. Darüber hinaus ist offensichtlich, dass vor allem mediale und kulturwissenschaftliche Berufsfelder anvisiert werden.[2]

Ein Vergleich zu Philologieabsolventen, insbesondere der Germanistik im Ausland, lässt ein viel breiteres Tätigkeitsfeld erkennen. Konkret wird der Sektor moderner Dienstleistungen anvisiert, wie Personalwesen, Kundenbetreuung, Beschaffung und Logistik, Erstellung von technischen Dokumentationen und Übersetzungen, Bank- und Finanzwesen etc., wobei alle Fertigkeiten des „Deutsch als Fremdsprache“ zum Tragen kommen. Notgedrungen reagieren, wie bereits erörtert, auch die Studienpläne der Germanistiken im Ausland auf dieses breite Praxisfeld und vermitteln Kompetenzen,

1 https://www.tu-dortmund.de/studierende/studienangebot/master/angewandte-literatur-und-kulturwissenschaften-19/ [abgerufen am 19.12.2021].

2 Leider konnte zum gegebenen Zeitpunkt kein Studienplan eruiert werden.

die der Mittlerfunktion der beruflichen Anwendung einer Fremdsprache entspricht (Grzeszczakowska-Pawlikowska 2018: 24 f.).

Wenn man wiederum einen Blick auf die Homepage der Freien Universität Berlin wirft, fällt auf, dass Berufsfelder pauschal erwähnt und der Akzent auf die Literatur gelegt wird. Es wird erörtert, dass „die Hälfte der Module anwendungsbezogene Kenntnisse auf dem Gebiet von Literaturförderung, -vermittlung, -kritik und -marketing [vermittelt]. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive werden nicht nur Diskurse und Erscheinungsformen neuerer Literatur aus verschiedenen Sprachräumen untersucht, sondern auch die Mechanismen zeitgenössischer Literaturproduktion und -rezeption, insbesondere im Hinblick auf (internationale) Kanonisierungs- und Transferprozesse".[3] Internationalisierung sei ein Hauptanliegen des Studiengangs, da zu den Leitideen des Studiengangs die „Transnationale Perspektive auf literarische Handlungsräume und Diskurse"[4] gehören. Letzteres ist natürlich für den Germanisten im Ausland von Relevanz.

Ein Blick in die Lehrveranstaltungen zeigt, dass es neben rein literaturwissenschaftlichen Seminaren gerade in den Modulen „Literaturvermittlung" und „Berufspraktische Basisqualifikationen" überwiegend „Praxisseminare" gibt, die sich, ähnlich wie an der Dortmunder Universität, der Medien- und der Öffentlichkeitsarbeit und selbstverständlich verschiedenen Praxisfeldern des Buchwesens widmen. Es fällt dabei auf, dass interkulturelle Kompetenzen kaum eine Rolle spielen.

In unserem Zusammenhang erscheint das Seminar „Lektorat für fremdsprachige Literatur" (Wintersemester 2020/21) von besonderem Interesse. Hauptziel sei die schrittweise Darstellung des Entwicklungsprozesses vom Manuskript zur Publikation und das Herausarbeiten der „Herausforderungen und Chancen eines globalisierten Buchmarkts"[5], wobei die Rolle verschiedener Akteure, wie Autor, Agent, Verlag, Lektor, Leser etc., beleuchtet wird. Auf der Ebene der Textproduktion stehen Fragen der Übersetzung und auf der Vermittlungsebene Vermarktungstechniken im Mittelpunkt.[6] Leicht lässt sich der Nutzen dieses Seminars ebenso für Germanisten im Ausland konstatieren, da markante Arbeitsfelder, wie die Übersetzung literarischer Texte oder Vermarktungsstrategien ausländischer Literatur, behandelt werden.

3 www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/agwlit/ueber_uns/studiengangsvorstellung/index.html [abgerufen am 11.07.2021].

4 www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/agwlit/ueber_uns/studiengangsvorstellung/index.html [abgerufen am 11.07.2021].

5 www.fu-berlin.de/vv/de/lv/625319?m=346435&pc=473041&sm=580670 [abgerufen am 11.07.2021].

6 www.fu-berlin.de/vv/de/lv/625319?m=346435&pc=473041&sm=580670 [abgerufen am 11.07.2021].

Gerade das Stichwort des globalisierten Buchmarkts gibt den Anstoß, im Folgenden einige Überlegungen über die Mittlerfunktion von Germanistinnen und Germanisten in Griechenland, die idealiter im Buchwesen tätig sein könnten, anzustellen und die Option eines möglichen Berufsfelds zur Diskussion zu stellen.

3. Exemplarische Ansätze einer polysemiotischen Analyse

Meine Überlegungen betreffen die Vermarktungsmöglichkeiten eines deutschsprachigen Buches im Ausland, konkret die rezeptionssteuernde Funktion eines Covers. Insofern fungiert die Berliner Seminarbeschreibung nur als Impuls, um weitere Überlegungen in Richtung internationale Literaturrezeption anzustellen. Es steht außer Frage, dass die Literaturvermittlung bereits auf der Ebene der Materialität eines Buches beginnt. So hat Martina Wernli (2016) in einer vergleichenden Sichtung des Cover-Designs rezeptionssteuernde Intentionen verschiedener Cover von Herta Müllers Büchern im In- und Ausland ausfindig machen können. Beim Erstellen eines Covers kommt es vor allem darauf an, den Inhalt oder die Interpretation eines Inhalts mit den Vorlieben, Wünschen, Traditionen eines spezifischen Publikums zu verzahnen. Folglich wird eine gute Kenntnis des kulturellen Umfelds, in dem das Buch erscheinen wird, vorausgesetzt. Es handelt sich schließlich um Kenntnisse, über die vor allem Germanisten im Ausland, einerseits aufgrund ihres Studiums, andererseits aufgrund ihrer Sozialisation im anderen Land, verfügen kann.

Semiotisch betrachtet, handelt es sich um differente Semiosphären, die durch den gegenseitigen Transfer von Zeichen in Verbindung stehen, wobei nach Lotman unter Semiosphäre ein System von spezifischen Zeichen verstanden wird, das die kulturellen Texte einer semiotischen Region betrifft (Lotman 1990). Wie auch allgemein für verschiedene Arten von Büchern, gilt ebenso für das Cover, dass „[t]here is no doubt that cultures come into contact with each other and exchange signs through their overlapping semiospheres, but it is the amalgamation of signs which influences other cultures and promotes hegemonic languages which in turn create cultural patterns" (Kourdis/Zafiri 2021).

Das Cover eines Buches wird demzufolge Ausgangspunkt des interkulturellen Austausches von Zeichen, nämlich der Produktion und der Rezeption in einem fremdsprachigen Umfeld, da die ursprünglichen Zeichen der deutschsprachigen Semiosphäre für das griechische Publikum übersetzt werden. Ein Cover gilt als genuiner Ort polysemiotischer Zeichen (Kourdis/Zafiri 2021), das mehrere semiotische Systeme vereint (Kourdis 2020: 75),

ergo Ikonizität, Materialität der Schrift und Sprache(n), um in der Folge einen Ort der Interkulturalität herzustellen. Es handelt sich somit um eine doppelte Interferenz, da die Codes der Sprache des Titels und des(r) Bildes(er) ähnliche Weltausschnitte strukturieren und in derselben Situation verwendet werden (Posner 2003: 63), in diesem Fall in derselben Situation der Lektüre eines spezifischen Buches.

Die ersten Bücher von Herta Müller – es handelt sich dabei um Rowohlt-Ausgaben – erscheinen in arg grellen Farben und erinnern mit ihrer Bildsprache an die Pop-Art, verweisen dadurch auf eine erinnernde Ästhetik (Wernli 2016). Neuere Deckblätter verschiedener Verlage, die Collagen aus bunten Zeitschrift- und Zeitungsschnipseln abbilden (siehe z. B. Müller 2005), verweisen dagegen meines Erachtens auf eine experimentelle Schreibweise, die die Neugier auf eine poetische Mischgattung, die Ikonizität und Poesie vereint, hervorruft. Auf äußerst markante Art erscheint der geschriebene Text als Bild und das Bild als Text. Gerade diese polysemiotische Vermischung der Zeichen, die zu gattungsgemäßen Überschreitungen führt, lässt die Leserinnen und Leser eine experimentelle Schreibweise erahnen, die sich erst nach der Lektüre – und dem Erwerb des Buches – bestätigen wird oder aber auch nicht.

Interessanterweise handelt es sich bei den aktuellen Fischer-Ausgaben um in Pastellfarben gehaltene Stillleben. In harmonisch anmutenden Kompositionen werden die Abbildungen verfremdet, um somit auf die Buchmarktkategorie „Geschenkbuch“ zu verweisen und folglich eine leichte Lektüre zu suggerieren (Müller 2009a). Nach Wernli (2016: 13) könnte man dabei in einer stereotypen Geschlechterzuschreibung Frauen als Hauptadressatinnen vermuten. Es ist anzunehmen, dass der Kopflastigkeit der Werke Herta Müllers eine einfache Lektüre entgegenstellt wird, um, Wernlis Argumentation folgend, ein prestigeträchtiges Buch einer Nobelpreisträgerin einem breiteren Publikum zu verkaufen. In diesem Kontext wird dem Signifikat „Herztier“, dessen Signifikant sich erst aus der Lektüre des ganzen Buches erschließt, ein erotisierender Signifikant unterstellt, um ein breites Publikum zu erreichen, wobei jedoch dieser Signifikant nicht dem Inhalt des Buches entspricht.

Eine Ausnahme bildet die *Atemschaukel* (Müller 2009b), wo auf ein fruchtiges Stillleben verzichtet wird. Stattdessen erkennt man einen um 90 Grad gedrehten Männerkopf mit ausgemergeltem Gesicht, mit Zigarettenstummel im Mund und Augen im Schatten. In diesem Fall entsteht eine intermediale Interferenz, da das Bild auf dem Cover eventuell auf den Protagonisten des Romans, einem Lagerhäftling, verweist. Der materiellen Ebene des Romans folgend transferieren die schwarze Farbe des Hintergrunds und die ausgedrückte Notlage in der Abbildung den Inhalt auf das Cover.

Aus obigen Beschreibungen wird deutlich, dass die Vermarktung eines Buches unter anderem auch philologische Expertise verlangt. Das Cover-Design fremdsprachlicher Literatur ist ein genuiner Ort der Literaturvermittlung, da,

wie bereits erwähnt, die Interpretation der fremdsprachlichen Literatur mit guten Kenntnissen über die Leserschaft und ihres kulturellen Ambientes einhergeht. Wenn man die griechische Übersetzung der *Atemschaukel* heranzieht, dann stellt man fest, dass das deutsche Cover komplett übernommen wurde, was nahe liegt, da Hunger, ausgemagerte Gestalten, Häftlingslager der Militärdiktatur (1967–1972) und Exil tief im kulturellen Gedächtnis der potenziellen Leserschaft in Griechenland verankert sind und somit die Anknüpfungsmöglichkeiten des Buches beim griechischen Lesepublikum erhöht werden.

Dagegen wird die harmonisierende Pflaumenschüssel des Romans *Herztier* vollends vermieden (vgl. Müller 2009a). In der griechischen Übersetzung wird ein heruntergekommenes Haus abgebildet, was offensichtlich dem Inhalt des Buches viel mehr entspricht (vgl. Müller 2013). Demzufolge kann eine Divergenz der Semiosphären konstatiert werden, da in Bezug auf *Herztier* die erhoffte Semiosphäre des deutschen Verlags vom griechischen Verlag nicht übernommen wird. Andererseits kommt es zu einer Überlappung der Semiosphären in *Atemschaukel*, da derselbe griechische Verlag das deutsche Cover komplett übernimmt. Bezeichnend ist dabei das Merkmal der hervorstechenden Botschaft *(punktum message)* (Kourdis/Zafiri 2021: 15) in Form eines gedrehten Männerkopfs, das den Blick des potenziellen Käufers durch ein ergreifendes Bild, demzufolge durch die Anziehungskraft der Ikonizität, anlockt.

Auf der anderen Seite bedeutet dies nicht, dass in diesem polysemiotischen Text alle Codes überlappt werden. Die Übersetzung z. B. des griechischen Titels folgt der Technik der „freien Neuformulierung" (Polat 2013: 293), die gar keine sprachlichen Strukturen vom ursprünglichen Text übernimmt. Der Titel des Buches *Atemschaukel*, der in seiner fiktiven Unbestimmtheit den literarischen Text als eigene Semiosphäre erscheinen lässt, könnte beim griechischen Publikum kaum Anknüpfungspunkte verheißen, zumal Texte Herta Müllers erst in den letzten Jahren ins Griechische übersetzt werden, das Publikum mit ihrem Schreiben (noch) nicht vertraut ist. Stattdessen korreliert die griechische Übersetzung „Der Engel des Hungers" (*Ο άγγελος της πείνας*) stärker mit dem Inhalt, vermag diesen, wie auch die Abbildung, deutlicher in den Vorschein treten zu lassen (Müller 2010).

Interessanterweise wird das griechische Cover mit einer stempelartigen Ankündigung zum Nobelpreis in roter Farbe versehen. Dieselbe rote Farbe korreliert ebenso mit den Lettern ihres Namens, was unverkennbar die Semiose der Farbe[7] zum Ausdruck bringt, die in diesem Kontext das Renommee der Autorin unterstreicht und sich zukünftige Kunden vom hohen Bekanntheitsgrad der Autorin verspricht. Aus all dem geht hervor, dass die

7 Zur Semiose der roten Farbe in anderen Textgattungen siehe Manoli 2016: 314.

Mittlerfunktion von Germanisten im Ausland bei der Erstellung eines Covers unverkennbar zum Tragen kommt, da im interkulturellen Aushandeln beiderseitiger kultureller Zeichen ein gekonnter Transfer in die Zielsprache polysemiotisch angemessene und daher rezeptionssteuernde Zeichen hervorbringt und infolgedessen eine höhere Kundenquote haben kann.

Letztendlich, um wieder auf die „Angewandte Literaturwissenschaft" zurückzukommen: Das Cover-Design ist durchaus ein Berufsfeld für Germanisten im In- und Ausland. Zusätzlich wäre aber noch zu überlegen, ob in einem entsprechenden Masterstudiengang im Ausland zur Angewandten Literatur- und/oder Kulturwissenschaft auch Fertigkeiten anderer praxisorientierter Fächer angeboten werden könnten, wie Homepage-Gestaltung, Online-Design, Digitales Design, *Digital Humanities* etc., was ansatzweise am Berliner Institut angeboten wird. Exemplarisch sind hierzu die Veranstaltungen „Presse- und Öffentlichkeitsarbeit im Verlag" (Wintersemester 2021/22)[8] zu erwähnen, in dem u. a. Aspekte der Online-Kommunikation vermittelt werden, oder „X-Media-Publishing mit Indesign" (Wintersemester 2021/22),[9] in dem in das Satzprogramm eines Verlags eingeführt wird.

Beeindruckend schließlich in Bezug auf den Berliner Studiengang ist die lange Liste von Lehrbeauftragten, die verschiedene Praxisfelder, von Dramaturgen bis zu Exponenten der Berliner Szene, abdecken. Hierbei ist zu überlegen, inwiefern Germanistiken im Ausland ihre Absolventen in Richtung Literaturbetrieb vorbereiten können, wie einfach oder schwierig es ist, *Digital Humanities* in die Studiengänge zu integrieren, um auf die vom freien Markt zeittypischen, medialisierten Fertigkeiten zu reagieren.

Mit anderen Worten ist sicherlich auch für die Germanistiken im Ausland eine geisteswissenschaftlich-technische Doppelqualifikation wünschenswert, insbesondere wenn Berufe mit Mittlerfunktion anvisiert werden. Im Zuge der Ausgestaltung des technischen Handwerks können durchaus spezifische kulturelle Vermittlungskomponenten diskutiert, analysiert und simuliert werden. Vorerst müssten jedoch die finanziellen und institutionellen Bedingungen überprüft werden. Wie ich jedoch an anderer Stelle erörtert habe, sind die Bedingungen gerade für einen Absolventen der griechischen Germanistik besonders geeignet, da der interkulturelle Nährboden, der später in Richtung Berufspraxis weiterentwickelt werden kann, bereits im Bachelorstudium angeboten wird, was sich aber normalerweise Germanistinnen und Germanisten in deutschsprachigen Ländern erst in einem Zusatzstudium aneignen können (Blioumi 2017: 28).

8 https://www.fu-berlin.de/vv/de/lv/682056?m=346445&pc=473041&sm=653109 [abgerufen am 19.12.2021].

9 https://www.fu-berlin.de/vv/de/lv/682056?m=346445&pc=473041&sm=653109 [abgerufen am 19.12.2021].

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Müller, Herta (2005): *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*, München: Hanser.
Müller, Herta (2009a): *Herztier*, 5. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer.
Müller, Herta (2009b): *Atemschaukel*, München: Hanser.
Müller, Herta (Μύλερ, Χέρτα) (2010): *Ο άγγελος της πείνας*, Athen: Kastaniotis.
Müller, Herta (Μύλερ, Χέρτα) (2013): *Το αγρίμι της καρδιάς*, Athen: Kastaniotis.

Sekundärliteratur

Blioumi, Aglaia (2017): Kulturwissenschaftliche Ansätze am Beispiel der griechischen Germanistik, *International Journal of Language, Translation and Intercultural Communication*, Vol. 6, S. 20–29.

Burneva, Nikolina (2010): Zur polyfunktionalen Ausbildung von Auslandsgermanisten, in: Middeke, Annegret (Hg.), *Entwicklungstendenzen germanistischer Studiengänge im Ausland. Sprache – Philologie – Berufsbezug*. Materialien Deutsch als Fremdsprache, Bd. 84, Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, S. 11–22.

Grzeszczakowska-Pawlikowska, Beata (2018): Germanistikabsolventen/-innen am Servicedesk – Chancen oder Schwierigkeiten für das Fach?, in: Grzeszczakowska-Pawlikowska, Beata/ Agnieszka Stawikowska-Marcinkowska (Hg.), *Speclang 2. Fachsprachen – Ausbildung – Karrierechancen*, Łódź: Universität Łódź, S. 23–38.

Kourdis, Evangelos (Κουρδής, Ευάγγελος) (2020): *Σημειωτική και μετάφραση: από τη σημείωση στη διασημειωτικότητα*, Athen: Kardamitsas.

Kourdis, Evangelos/ Makrina Zafiri (2021): Cultural Semiospheres in Contact in Foreign Language Teaching, in: *Journal of Intercultural Communication Research*, 2021, https://doi.org/10.1080/17475759.2021.1893208

Lotman, Juri (1990): Über die Semiosphäre, in: *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 12, Nr. 4, S. 287–305.

Lüsebrink, Hans-Jürgen (2003): Landeskunde als Komponente der nichtgermanistischen Fremdsprachenphilologien in Deutschland, in: Wierlacher, Alois/Andreas Bogner (Hg.), *Handbuch der Interkulturellen Germanistik*, Stuttgart: Metzler, S. 487–493.

Manoli, Polyxeni (2016): A Multimodal Approach to Using Comics in EFL Classrooms, in: Deltsou, Eleftheria/Maria Papadopoulou (Hg.), *Changing Worlds & Signs of the Times / Selected Proceedings from the 10th International Conference of the Hellenic Semiotics Society*, Volos: Hellenic Semiotics Society, S. 308–317, http://hellenic-semiotics.gr/?p=561

Matušková, Lenka (2010): Germanistik an der Universität Pardubice. Vom Lehramt zum interkulturellen berufsorientierten Studium, in: Middeke, Annegret (Hg.), *Entwicklungstendenzen germanistischer Studiengänge im Ausland.*

Sprache – Philologie – Berufsbezug. Materialien Deutsch als Fremdsprache, Bd. 84. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, S. 131–142.

Qian, Minru (2010): Zu den Profilen und Herausforderungen der heutigen Germanistik in China, in: Middeke, Annegret (Hg.), *Entwicklungstendenzen germanistischer Studiengänge im Ausland*. *Sprache – Philologie – Berufsbezug*. Materialien Deutsch als Fremdsprache, Bd. 84, Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, S. 43–56.

Polat, Nilgin Taniş (2013): Zur Übersetzung literarischer Titel. Titelübersetzungen aus sprachwissenschaftlicher Perspektive, in: Uysal Ünalan, Saniye/ Nilgin Taniş Polat/ Mehmet Tahir Öncü (Hg.), *Von Generation zu Generation: Germanistik. Festschrift für Kasim Eğit zum 65. Geburtstag*, İzmir, Türkei: Ege Üniversitesi Basimevi, S. 289–298.

Posner, Roland (2003): Kultursemiotik, in: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.), *Konzepte der Kulturwissenschaft. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, Stuttgart – Weimar: Metzler, S. 39–72.

Roggausch, Werner (2010): Einleitung, in: Middeke, Annegret (Hg.), *Entwicklungstendenzen germanistischer Studiengänge im Ausland*. *Sprache – Philologie – Berufsbezug*. Materialien Deutsch als Fremdsprache, Bd. 84, Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, S. 1–10.

Schmidt, Gabriele (2010): Das Deutschstudium an australischen Universitäten, in: Middeke, Annegret (Hg.), *Entwicklungstendenzen germanistischer Studiengänge im Ausland. Sprache – Philologie – Berufsbezug*. Materialien Deutsch als Fremdsprache, Bd. 84, Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, S. 23–32.

Wernli, Martina (2016): Herta Müllers gegenwärtige Gegenwartsliteratur, in: Deeg, Jens Christian/Martina Wernli (Hg.), *Herta Müller und das Glitzern im Satz. Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur*, Würzburg: Könighausen & Neumann, S. 7–28.

Zint-Dyhr, Ingeborg/Peter Colliander (2006): Auslandsgermanistik – Inlandsgermanistik. Interferenz – Disjunktivität – Komplementarität, *Deutsch als Fremdsprache*, Bd. 43, Nr. 1, S. 7–13.

Internetquellen

https://www.fu-berlin.de/vv/de/lv/625319?m=346435&pc=473041&sm=580670 [abgerufen am 11.07.2021].

https://www.fu-berlin.de/vv/de/lv/682056?m=346445&pc=473041&sm=653109 [abgerufen am 19.12.2021].

https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/agwlit/ueber_uns/studiengangsvorstellung/index.html [abgerufen am 11.07.2021].

https://www.tu-dortmund.de/studierende/studienangebot/master/angewandte-literatur-und-kulturwissenschaften-19/ [abgerufen am 19.12.2021].

Hybrider Unterricht – ein neues Paradigma? Eine Studie am Beispiel von DaF-Lernenden an der Universität

Ingrid Cáceres-Würsig (Alcalá de Henares)

*1. Die Corona-Pandemie und der weltweite digitale Notunterricht (*Emergency Remote Teaching)

Bekanntlich begannen im März 2020 die Länder der Europäischen Union nach und nach ihre Grenzen zu schließen; die WHO erklärte eine weltweite Pandemie; massive Schließungsmaßnahmen wurden verordnet; die Gesundheitskrise sprengte alle Pläne und Prognosen. Der Corona-Lockdown hatte und hat immer noch erhebliche Auswirkungen auf alle Bereiche des Bildungswesens, insofern Schulen und Universitäten der ganzen Welt auf Fernunterricht umstellen mussten. Obgleich in vielen akademischen Foren von Online-Unterricht oder synchronem E-Learning die Rede ist, scheint in Wirklichkeit der Begriff *Emergency Remote Provision* (EUA, 2020) oder *Emergency Remote Teaching* angebrachter, da die Digitalisierung des Unterrichts auf unvorhergesehene Weise, erzwungen durch eine Notsituation, stattgefunden hat.

Diese Anpassung des Unterrichts wird nach Hodges et al. (2020) als *Emergency Remote Teaching* (ERT) bezeichnet und unterscheidet sich dadurch vom geplanten digitalen Unterricht, dass sie in Notsituationen provisorisch eingesetzt wird und eine rasche und leicht zugängliche Unterstützung der Lernenden ermöglicht (González-Lloret et al. 2021: 477). Ferner hat der abrupte Wechsel zu etlichen Studien über die Erfahrung des ERT sowohl an Schulen (Schober et al. 2020; Thamar/Wittwer 2020) wie auch an Universitäten (Drucker/Fleischhauer 2021; Karbi 2021; Maican/Cocoradă 2021; Zboun/Farrah 2021) geführt. Für unseren Beitrag haben wir insbesondere die Studien im Bereich des Fremdsprachenunterrichts unter Corona-Bedingungen berücksichtigt.

Auch die Statistiken der UNESCO verdeutlichen das Ausmaß der Gesundheitskrise im Bildungswesen: Anfang April 2020 schlossen die Universitäten in 185 Ländern der Welt, was fast 90 % der eingeschriebenen Studierenden betraf (CRUE-Bericht 2020: 8). Weitere Berichte von Hochschulverbänden wie die der European Universities Association bestätigen den Einfluss der Corona-Maßnahmen in der Hochschulbildung: 95 % der universitären Einrichtungen führten computergestützten Unterricht ein (EUA 2020: 3). Anhand der Beispiele Irlands und des Vereinigten Königreichs wird

in der o.g. Studie davon ausgegangen, dass ein großer Anteil der Lehrkräfte noch nie online unterrichtet hatte und dass noch nie zuvor so viele Lernende mit digitalem Unterricht in Berührung gekommen waren (2020: 3). Darüber hinaus geben die meisten der befragten Universitäten an, dass sie neue Lehrmethoden erforschen und technologische Kapazitäten aufbauen wollen (2020: 4), was auch von den Befragungen der European Universities Initiative bestätigt wird: 85 % der Hochschuleinrichtungen wollen rasch zu einem europäischen virtuellen interuniversitären Campus übergehen, und 90 % finden es sinnvoll, hybride Mobilitätsformen zu fördern (EUI 2020: 2).

Nach der ersten Corona-Welle, die in vielen Ländern mit den schärfsten Lockdown-Maßnahmen zusammenfiel, hat der Hochschulunterricht sehr viele mannigfaltige Formen angenommen: Abhängig von den unterschiedlichen Pandemiebestimmungen wurde online (synchron und asynchron), hybrid oder Corona-Vor-Ort gelehrt, so dass man von einem neuen Lern- und Lehrparadigma sprechen kann. Auch der Präsenz-Unterricht findet nun unter besonderen Bedingungen statt, wie Masken- und Abstandspflicht sowie Einschränkungen bei Gruppenarbeiten, wodurch die direkte Kommunikation stark beeinflusst wird. Insbesondere im Bereich des Fremdsprachenunterrichts, der methodologisch auf dem kommunikativen Ansatz basiert, stellt dieser neue Kontext eine Herausforderung dar und erfordert sowohl von den Lehrkräften als auch von den Studierenden Flexibilität und Widerstandsfähigkeit.

2. ERT und hybrider Unterricht an den spanischen Universitäten

Wie in vielen anderen Ländern Europas hat die Pandemie in Spanien zu verschiedenen Phasen hinsichtlich der Unterrichtsformen an den Universitäten geführt. Vom 14. März bis Ende des akademischen Jahres (Juli 2020) wurde der Unterricht komplett online als ERT gehalten. Die meisten Universitäten versuchten, synchronen Fernunterricht anzubieten, dieser wurde aber auch teilweise asynchron geführt. Hochschulen stellten in Rekordzeit technologische Ressourcen und digitale Hilfsanweisungen für eine umfassendere Nutzung ihrer Online-Plattformen zur Verfügung. Gleichzeitig entwickelte die spanische Hochschulrektorenkonferenz eine Webseite[1] mit zahlreichen Hilfsangeboten, um Lehrkräfte und Lernende beim E-Learning zu unterstützen. Von September 2020 bis Juli 2021 entschieden sich viele Hochschulen für einen „hybriden“ oder gemischten Unterricht. Soweit wir feststellen konnten,

1 „La Universidad en casa“: https://www.uned.es/universidad/inicio/uned_uoc_solidaria.html [abgerufen am 10.12.2021].

wird der Begriff „hybrid“ auf unterschiedliche Weise verwendet und bedarf einer Definition; ein Zeichen dafür, dass der Unterrichtskontext für viele der Akteure noch sehr neu und experimentell ist. Oft werden auch Termini wie *blended learning*, bimodaler oder multimodaler Unterricht gebraucht, in dem Sinne, dass der Unterricht vor Ort und auch digital abwechselnd gehalten wird. Dafür sind unterschiedliche Modelle gemäß den vorhandenen personellen und materiellen Ressourcen entwickelt worden (z. B. haben einige Universitäten bei großen Gruppen Kameras in den Räumen installiert, damit ein Teil der Gruppe den Unterricht zu Hause verfolgen kann). Andere Hochschulen reduzierten den Präsenzunterricht und koppelten ihn mit digitalem Unterricht. Multimodal deutet darauf hin, dass verschiedene elektronische Geräte wie Computer, Laptop, Handy oder Tablet für den webgestützten Unterricht benutzt werden.

3. Studie über den Fremdsprachenerwerb an der Universität Alcalá während des Fernunterrichts COVID-19

Nach dem ersten Lockdown hat sich die Universität Alcalá für Präsenz-Unterricht entschieden, der aber der aktuellen Situation angepasst und in den verschiedenen genannten Formen auch hybrid oder komplett online ablaufen kann.

Angesichts dieses neuen Szenarios hat die Arbeitsgruppe iDEALE (Ref.: UAH-GI20-106), die im Bereich der Innovation im Fremdsprachenunterricht tätig ist, im Mai-Juni 2020 eine empirische Studie (Cáceres-Würsig et al. 2020) durchgeführt. Ziel der Untersuchung war es, Informationen über die Wahrnehmung des virtuellen Fremdsprachenunterrichts (Englisch, Französisch und Deutsch) in verschiedenen Studiengängen zu ermitteln. Es wurde ein digitaler Fragebogen mit 17 Fragen (Multiple-Choice und Likert-Skala) erstellt, der von 159 TeilnehmerInnen aus folgenden Studiengängen beantwortet wurde: Moderne Sprachen und Übersetzung (51,57 %), Tourismus und Wirtschaftswissenschaften (17,61 %), Anglistik (17,61 %), Hispanistik (8,18 %) und Geisteswissenschaften (5,03 %). Der Fremdsprachenunterricht ist in diesen Bachelorstudien nicht gleich, aber vergleichbar, da es sich um Pflichtfächer mit ähnlichem Arbeitspensum handelt, die zumeist in den ersten Semestern mit praxisorientiertem Bezug unterrichtet werden.

Da die Umfrage keine offenen Fragen enthielt, haben die statistischen Ergebnisse als Grundlage für eine spätere Gruppendiskussion gedient, durch die die Information qualitativ ergänzt wurde. Für die jeweiligen drei Fremdsprachen wurden entsprechende Gruppendiskussionen organisiert; an der Gruppe der DaF-Lernenden nahmen acht Studierende teil, auf deren Befunde

wir uns hauptsächlich beziehen werden. Aufgrund des begrenzten Umfangs dieses Beitrags ist auf eine vollständige Diskussion der Ergebnisse zugunsten einer Zusammenfassung von vier grundlegenden Aspekten verzichtet worden, nämlich: a) Motivation der Studierenden und Lehrenden; b) Schwierigkeiten im virtuellen Umfeld; c) Schwierigkeiten bei der Entwicklung der vier Sprachfertigkeiten; d) Präferenzen im Gebrauch digitaler Werkzeuge.

a) Motivation der Studierenden und Lehrenden im Vergleich

Hier wollen wir noch einmal darauf hinweisen, dass die Umfrage sich nur an die Studierenden gerichtet hat und den Schwerpunkt auf ihre Wahrnehmung des digitalen Notunterrichts legt. So haben die meisten Studierenden festgestellt, dass die Motivation der Lehrenden weit höher als die eigene war. Nach ihrer Auffassung waren 23,17 % der Lehrkräfte sehr motiviert, 39,62 % ziemlich motiviert und 25,16 % zeigten eine mittlere Motivation, während im Vergleich dazu nur 3,14 % Studierenden eine sehr hohe Motivation verspürten, 29,56 % empfanden sich ziemlich motiviert und 40,88 % gaben eine mittlere Motivation an. In der DaF-Gruppendiskussion haben die TeilnehmerInnen auch darauf hingewiesen, dass sie sich deutlich von den Lehrkräften unterstützt gefühlt hatten. Sie unterstrichen vor allem die Verfügbarkeit der Lehrkräfte und die Tatsache, dass der synchrone virtuelle Unterricht an den laut Stundenplan vorhergesehenen Tagen und Uhrzeiten stattfand. Dies half ihnen, den Tagesablauf zu planen und in Kontakt mit Dozierenden und Kommilitonen zu bleiben.

b) Schwierigkeiten im virtuellen Umfeld

Die meistgenannten Schwierigkeiten waren Konzentrations- und Motivationsverlust (47,1 % bzw. 40,88 % der Studierenden) sowie Probleme beim Zugang zur Lerntechnologie (49,66 %). 29,56 % empfand, dass die Lerninhalte schwieriger zu erwerben seien. Auch eine mangelnde Organisation seitens der TeilnehmerInnen (28,30 %) und der Lehrenden (26,42 %), das Gefühl der Einsamkeit (22,01 %) oder der fehlende Kontakt zu Kommilitonen (20, 75 %) wurden genannt. In der Gruppendiskussion der DaF-Lernenden stellte sich heraus, dass viele Studierende technische Geräte neu erwerben und sich eine Infrastruktur schaffen mussten (Computer, Glasfasernetz, WLAN). Eine Mehrzahl hatten auch Konzentrationsschwierigkeiten, da die Arbeit am Computer zu Ablenkungen führte, die teilweise durch eine mangelhafte Internetverbindung bedingt waren. Viele fühlten sich aufgrund ihrer geringen technologischen Kenntnisse auch überfordert.

c) Schwierigkeiten bei der Entwicklung der vier Sprachfertigkeiten im virtuellen Umfeld

Die Entwicklung der Sprachfertigkeiten Sprechen (69,18 %) und Hören (38,36 %) werden primär genannt. Die Studierenden empfinden, dass die Kommunikation erschwert wird, weil man im digitalen Raum lange warten muss, bevor man sprechen kann. Der Mechanismus des virtuellen Handhebens, die reduzierte Klassenansicht, eine oft mangelnde Internetverbindung und die Tonlatenz verzögern und beeinträchtigen eine spontane und direkte Interaktion. TeilnehmerInnen der DaF-Gruppendiskussion beschreiben dieses Umfeld als „kalt" und „distanziert". Ferner scheint es ihnen, dass durch technische Probleme die Unterrichtszeit verkürzt wird und reduzieren daher bewusst ihre aktive Teilnahme. Ebenso sind Studierende der Auffassung, dass virtuelle Rollenspiele und Gruppenarbeit in den Breakout-Räumen sehr nützlich sein können, aber gleichzeitig allzu sehr von der Motivation und Teilnahme der jeweiligen Partner abhängen. Sie geben auch zu, dass bei Vorträgen von anderen Kommilitonen nicht immer zugehört wird (man empfindet, dass es nicht zum Pflichtstoff des Faches gehört) und man sich leicht ablenken lässt. Die Befragten in der DaF-Gruppendiskussion haben den Eindruck, dass Vorträge in Form von Videoaufnahmen die Sprechfertigkeit fördern, und viele fühlen sich dabei sicherer, weil man nicht direkt im Unterricht vortragen muss.

d) Präferenzen in Bezug auf digitale Werkzeuge im virtuellen Campus

Innerhalb des virtuellen Campus sind Videokonferenzen und die dazugehörende Chatfunktion die bevorzugten digitalen Werkzeuge der TeilnehmerInnen (87,34 %). Danach werden der Einsatz von Power-Point-Präsentationen, Videos, Links und anderer Lernunterlagen (55,06 %) erwähnt. An dritter Stelle steht die Online-Evaluation durch Aufsätze oder Übungen (53,15 %). Dagegen werden Selbstevaluationen (16,43 %), Gesprächsforen (7,59 %) und Peer-Reviews (2,53 %) deutlich schlechter beurteilt. Fast alle TeilnehmerInnen mussten Hausarbeiten und Übungen im virtuellen Raum hochladen, was sehr geschätzt wird, da es den Übermittlungsprozess erleichtert, den Verlust von Dateien und Lehrmaterialien vermeidet und das nötige Feedback erlaubt. Das Kommunikationssystem wird auch wegen seiner benutzerfreundlichen Struktur positiv bewertet. Aus den verschiedenen Gruppendiskussionen geht jedoch hervor, dass der Einsatz von digitalen Ressourcen sehr stark von den Lehrenden abhängt und die Erfahrungen in den verschiedenen Online-Fächern sehr unterschiedlich waren. Im Allgemeinen scheinen sich TeilnehmerInnen darin einig zu sein, dass Dozierende und Studierende im E-Learning zusätzlich geschult werden müssten.

4. Diskussion der Ergebnisse im Vergleich zu ähnlichen Studien

Obwohl die Motivation der Studierenden durch die angstauslösenden Umstände des Lockdowns deutlich beeinträchtigt war, geht aus unserer Studie hervor, dass die meisten den virtuellen Kontakt in Echtzeit als wichtige Unterstützung empfunden haben. So konnten sie ihre Arbeit besser planen, Routinen einhalten und den Kontakt zu der Gruppe aufrechterhalten. Dieses Ergebnis steht im Einklang mit vergleichbaren Studien an der türkischen Middle East Technical Universität (Karbi 2021: 354) und der Hebron Universität in Palästina (Zboun/Farrah 2021: 6). Der virtuelle Raum wird allerdings als unvollkommener Ersatz des Präsenzunterrichts gesehen, da die Kommunikation von den technologischen Bedingungen bestimmt und durch die reduzierte Körpersprache und Interaktion behindert wird. Daher ist es notwendig, dass Lehrende den Unterricht sehr gut planen und ihn dynamisch und interessant gestalten. Sowohl Egbert (2020) als auch Maican/Cocoradă (2021) empfehlen bei der Planung der Lerninhalte aufgabenorientiertes Lernen, gerade um das Engagement und die Aufmerksamkeit zu fördern. Der Gebrauch von authentischen Materialien und Aufgaben steigert auch die Interaktion. Egbert erwähnt als Interaktions-Beispiele den Versand von Texten oder Audiodateien per E-Mail, die Suche eines Briefpartners in einem anderen Land oder virtuelle Treffen von Mitstudierenden und Lehrenden (2021: 316).

Wie Karbi (2021: 358) sind auch wir der Meinung, dass im virtuellen Umfeld Anweisungen verstärkt und ständig visualisiert werden müssen, um die verringerte non-verbale Kommunikation zu kompensieren. Die Teilnahme kann auch durch erhöhtes Feedback und empathisches Entgegenkommen gefördert werden.

In Bezug auf die Entwicklung der Fertigkeit „Sprechen“, die als größte Schwierigkeit im DaF-Unterricht empfunden wurde, muss zwischen kurzen vorbereiteten Vorträgen und Rollenspielen unterschieden werden. Bei mündlichen vorbereiteten oder aufgenommenen Vorträgen fühlen sich Studierende sicherer, auch wenn es auf diese Weise zu keiner ausgeprägten Interaktion kommen kann. Negativ beurteilen Studierende Kommilitonen, die ihre Vorträge vorlesen oder ungenügend vorbereiten, was ihre Aufmerksamkeit senkt. Von daher sollten diese Referate sehr kurz sein, sparsam im digitalen Unterricht eingeplant und so konfiguriert werden, dass Mitstudierende darauf reagieren können. Breakout-Räume dagegen eignen sich gut für Gruppenarbeit und Rollenspiele, wobei die Übungsanleitungen auch schriftlich visualisiert werden sollten.

Was die Präferenzen der digitalen Werkzeuge anbelangt, hat unsere Studie verdeutlicht, dass Formate wie Power-Point-Präsentationen oder ähnliche Lernunterlagen von Studierenden bevorzugt werden. Vergleichbare Ergebnisse liegen in der Studie von Maican und Cocoradă an einer rumänischen

Universität vor. Sie begründen, dass Studierende Datenquellen bevorzugen, die in der Online-Plattform gespeichert bleiben und mit denen sie vertraut sind (2021: 13). Die Chatfunktion ist bei synchronen Videokonferenzen eine beliebte Kommunikationsform, die auch von weniger aktiven Studierenden gerne benutzt wird, wahrscheinlich weil die schriftliche Form gewissen TeilnehmerInnen ein Gefühl der Sicherheit verleiht.

Über den Gebrauch der digitalen Evaluierungsmethoden kann unsere Studie keine schlüssigen Antworten geben, da die Meinungen der Studierenden in den Gruppendiskussionen sehr unterschiedlich waren. Daraus ist zu folgern, dass viele Lehrende noch wenig Erfahrung in Online-Bewertungsverfahren haben und im E-Learning nicht nur technologisch, sondern auch methodologisch geschult werden müssten.

5. Überlegungen über die Zukunft des DaF-Unterrichts an Hochschulen

Der langwierige webgestützte Unterricht hat dazu geführt, dass die meisten Studierenden ihn nun ablehnen und sich Präsenz-Unterricht oder zumindest eine hybride Lernform wünschen. ERT hat aber den Gebrauch neuer Technologien beschleunigt und gefördert; von daher ist laut den Statistiken der EUA und der EUI vorhersehbar, dass der Gebrauch des virtuellen Unterrichts zunehmen wird. Und zwar sollte der Einsatz neuer Technologien laut Buchner/Kerres nicht als eigenständige didaktische Methode oder Gegensatz zum „traditionellen" Unterricht angesehen werden, sondern eher als digitale Technik, welche die traditionellen Kulturtechniken (Lesen, Schreiben) durchdringt (2021: 2 f.). Diesen Ansatz finden wir sehr wichtig, um E-Learning oder hybriden Unterricht sinnvoll zu planen.

An der TU Darmstadt haben Drucker/Fleischhauer (2021) nach der experimentellen ERT-Phase einige Richtlinien für den virtuellen Fremdsprachenunterricht entwickelt, die sowohl technologische als auch pädagogische Ansätze kombinieren und auf eine Schulung der Lehrkräfte in diesem Sinne verweisen. Auf einer spezifischeren Ebene sind sie beispielsweise zu dem Schluss gekommen, dass im Idealfall synchrone Unterrichtseinheiten auf 45 Minuten und die Anzahl der TeilnehmerInnen auf 15 beschränkt werden sollten (2021: 6). Ferner empfehlen sie eine Verteilung der Lernziele und -aufgaben, wenn sie hybrid erteilt werden, sie suggerieren eine sehr detaillierte Planung der synchronen Einheiten und eine solidere Integration der nonverbalen Kommunikation (2021: 8).

Diese Ergebnisse lassen uns darauf schließen, dass das synchrone E-Learning im DaF-Unterricht mit kleinen Gruppen wie etwa bei fortgeschrittenen Niveaus, bei Übungs- oder Fachsprachseminaren sowie in Sprechstunden

zunehmen wird. Außerdem wird voraussichtlich im Präsenzunterricht mehr Technologie durch Geräte, Apps und Software eingebunden werden und so die Form des hybriden Unterrichts zur allgemeinen Norm machen.

Zum Schluss möchten wir noch die Form des virtuellen Austauschs (VE nach der englischen Bezeichnung *Virtual Exchange*) erwähnen, der unserer Meinung nach interessante Chancen für den DaF-Unterricht bieten kann. VE bezieht sich auf den Kommunikations- und kollaborativen Lernprozess zwischen Lernenden an verschiedenen Standorten durch den Gebrauch von Technologie (Dooly/Vinagre 2021: 2). Für die Autorinnen handelt es sich um einen pädagogischen Ansatz, der in den letzten Jahren an Bedeutung gewonnen hat. Einige relevante Vorteile des VE sind, dass er synchron und asynchron verlaufen kann; er ist flexibel, motiviert Lernende und stellt eine wichtige Alternative für physische Mobilität dar. Damit aber VE erfolgreich und sinnvoll ausgeführt wird, sollten sich mehrere Lehrkräfte daran beteiligen und gemeinsam Aufgaben und kollaborative Aktivitäten gestalten. Die Schwierigkeit liegt vor allem in der Bewertung der sprachlichen und interkulturellen Kompetenzen (2021: 10).

An der Universität Alcalá (UAH) haben wir auch ein VE-Projekt[2] mit dem Ziel entwickelt, künftige Auslandsaufenthalte durch den Kontakt zwischen Studierenden der UAH und anderen Partneruniversitäten vorzeitig zu planen. Dazu wurden in einem mehrsprachigen digitalen Kontext und unter Betreuung von Dozierenden der UAH Gruppenarbeiten ausgeführt, um sprachliche und interkulturelle Fähigkeiten zu fördern.

Letztendlich glauben wir, dass „die Wege der Germanistik in einer transkulturellen Perspektive“ auch im virtuellen Raum verlaufen können und sollten. In diesem Sinne könnten VE-Projekte dem Verband der Mittelmeer-Südeuropa Germanistik (MSEG) neue Impulse und Anregungen geben, nicht nur im Bereich des DaF-Unterrichts, sondern auch in der wissenschaftlichen und akademischen Kooperation.

Literaturverzeichnis

Buchner, Joseph/Kerres, Michael (2021): Lernwerkstattarbeit in der digital vernetzten Welt. Die Perspektive der gestaltungsorientierten Mediendidaktik, PREPRINT,

2 Das Projekt Pre-Erasmus+UAH (Ref. PI2020/EXP-01) wurde vom Vizerektorat für Internationale Beziehungen gefördert. Es hatte eine Dauer von zwölf vier Monaten und es haben 21 Studierende aus sechs verschiedenen Universitäten teilgenommen; davon 13 im Sprachpaar Deutsch–Spanisch.

erscheint im Tagungsband der 13. Internationalen Tagung der Hochschullernwerkstätten. [abgerufen in ResearchGate am 18.11.2020]

Cáceres Würsig, Ingrid et al. (2020): Estudio sobre el aprendizaje de lenguas extranjeras en grados de la UAH durante el periodo de enseñanza virtual (COVID-19), Universidad de Alcalá, http://hdl.handle.net/10017/49768 [abgerufen am 10.12.2021].

CRUE (2020): La Universidad frente a la pandemia, https://www.crue.org/wp-content/uploads/2020/12/La-Universidad-frente-a-la-Pandemia.pdf [abgerufen am 10.12.2021].

Dooly, Melinda/Margarita Vinagre (2021): Research into practice: Virtual exchange in language teaching and learning, in *Language Teaching,* 1–15. https://doi.org/10.1017/S0261444821000069 [abgerufen am 10.12.2021].

Drucker, Donna J./Karin Fleischhauer (2021): Language pedagogy in a pandemic: The shift to online instruction at a German university during the COVID-19 crisis, in *Journal of Pedagogical Research*, 5(1), 172–187. http://dx.doi.org/10.33902/JPR.2021167474 [abgerufen am 10.12.2021].

Egbert, Joy (2020): The new normal? A pandemic of task engagement in language learning, in *Foreign Language Annals* (53), 314–319. https://doi.org/10.1111/flan.12452 [abgerufen am 10.12.2021].

EUA (2020): European higher education in the Covid-19 crisis, https://eua.eu/downloads/publications/briefing_european%20higher%20education%20in%20the%20covid-19%20crisis.pdf [abgerufen am 11.11.2021].

EUI (2020): Survey on the impact of COVID-19 on European Universities – Main conclusions, https://erasmus-plus.ec.europa.eu/document/coronavirus-european-universities-initiative-impact-survey-results [abgerufen am 18.10.2021].

González-Lloret, Marta/Laia Canals/Jorge Eduardo Pineda (2021): Role of technology in language teaching and learning amid the crisis generated by the covid-19 pandemic, in *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 26(3), 477–482. https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v26n3a01 [abgerufen am 10.12.2021].

Hodges, Charles B. et al. (2020). The Difference Between Emergency RemoteTeaching and Online Learning. https://er.educause.edu/articles/2020/3/the-difference-between-emergency-remote-teaching-and-online-learning [abgerufen am 7.12.2021].

Karbi, Gamze (2021), „Könnt ihr mich gut hören?“ DaF-Unterricht in Zeiten der Corona-Pandemie, in *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* (26: 2) 345–360. http://tujournals.ulb.tu-darmstadt.de/index.php/zif [abgerufen am 10.12.2021].

Maican, Maria-Anca/Elena Cocoradă (2021). Online Foreign Language Learning in Higher Education and Its Correlates during the COVID-19 Pandemic, in *Sustainability* (13) 781. https://doi.org/10.3390/su13020781 [abgerufen am 10.12.2021].

Schober, Barbara/Marko Lüftenegger/Christiana Spiel (2021): Wie geht es Schüler*innen, Eltern, Lehrer*innen und Schulleiter*innen nach einem Jahr Lernen unter Covid-19?, Universität Wien, https://lernencovid19.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/p_lernencovid19/Zwischenbericht_Befragung_5_final_Update_09_07.pdf [abgerufen am 12.12.2021].

Voss, Thamar/Jörg Wittwer (2020): Unterricht in Zeiten von Corona: Ein Blick auf die Herausforderungen aus der Sicht von Unterrichts- und Instruktionsforschung, in *Unterrichtswiss.* (48) 601–627 https://doi.org/10.1007/s42010-020-00088-2 [abgerufen am 10.12.2021].
Zboun, Jomana S./Mohammed Farrah (2021): Students' perspectives of online language learning during corona pandemic: Benefits and challenges, in *Indonesian EFL Journal*, 7(1), 13–20. https ://doi.org/10.25134/ieflj.v7i1.3986 [abgerufen am 10.12.2021].

Fluchtmigrationen – Senthuran Varatharajahs neue Narrative aus sprach- und literaturwissenschaftlicher Perspektive im Germanistikstudium in Italien[1]

Lucia Perrone Capano (Foggia), Beatrice Wilke (Salerno)

1. Schnittstellen

Ziel des Beitrags ist es, am Beispiel der seit mehreren Jahren anhaltenden Fluchtmigrationen, die in ganz Europa als politisches, soziales aber auch als kulturelles und sprachliches Thema allgegenwärtig sind, auf sprach- und literaturwissenschaftliche Ansätze für ein fächerübergreifendes Germanistikstudium in Italien hinzuweisen, das Schnittpunkte und mögliche interdisziplinär angelegte Themenfelder aufzeigt. Das möchten wir anhand des als Chat-Gespräch inszenierten Romans *Vor der Zunahme der Zeichen* von Senthuran Varatharajah zeigen, 2016 erschienen, in dem die Lebensgeschichten der Geflüchteten in neuen Narrativformen literarisch aufgearbeitet werden.

Nach der Hochschulreform werden im Germanistikstudium in Italien die Teilfächer *Deutsche Literaturwissenschaft* und *Deutsche Sprachwissenschaft/Linguistik*[2] didaktisch und wissenschaftlich als zwei getrennte Disziplinen angeboten, die sich auseinanderentwickelt haben. Indem wir uns dem Vorschlag anderer Wissenschaftler*innen anschließen (vgl. Klein 2008; Voghera 2008; Betten/Schiewe 2011; Ballestracci 2018), möchten wir für die Schaffung von Schnittstellen zwischen den beiden Fächern plädieren, da eine intensive Zusammenarbeit zwischen der Literatur- und Sprachwissenschaft zu einem effektiveren Studienangebot beitragen kann. Eine gute literarische sowie sprachliche Ausbildung befähigt, über größere Interpretationsfähigkeiten zu verfügen, d. h. sich vollständig und tiefer in den Dialog mit Texten einbringen zu können. Ein Zusammenwirken der beiden Disziplinen kann nicht nur sinnvoll und wünschenswert sein, sondern helfen, den Fokus auf die sprachlichen und literarischen Gestaltungsmittel der Texte zu richten. Dazu bietet sich das

1 Der vorliegende Beitrag ist das Ergebnis einer gemeinsamen Diskussion. Lucia Perrone Capano hat die Abschnitte 1 und 2, Beatrice Wilke die Abschnitte 3, 4 und 5 verfasst.

2 Die genauen Bezeichnungen der derzeitigen Sektoren lauten „Deutsche Literatur“ *(Letteratura tedesca)* und „Sprache und Übersetzung – deutsche Sprache“ *(Lingua e traduzione tedesca).*

Thema der Fluchtmigrationen besonders gut an. Veränderungen durch Migration und mehrfach kulturell geprägte Gesellschaften sind auch in Italien zur sozialen, politischen und bildungspolitischen Herausforderung geworden. Dies verlangt nach wissenschaftlicher Erforschung und Analyse, aber auch nach einer bildungspolitischen Praxis, die auf der Erkennung der einzelnen Lebensgeschichten basiert.

Die Lebensformen der Migrant*innen sprengen oft herkömmliche Vorstellungen und ihre Mobilität kreiert neue soziale und sprachliche Räume und wirft die Frage nach den Anlässen, Orten und Medien der Identitätsbildung in solchen Räumen auf[3]. Ein Leben im Spannungsfeld von Anerkennung von Differenz und subtilen Mechanismen kultureller Hegemonie zählt zu den existentiellen Begleiterscheinungen der Migration. Das Terrain der Literatur erweist sich als Erfahrungsraum gelebter Hybridität, so wie Migration ihrerseits die Entstehung von Literatur begünstigt und der Sprache dabei andere Töne verleiht. Die Gegenwartsliteratur insbesondere reflektiert Fluchtbewegungen und -gründe und häufig dekonstruiert sie Stereotype des „Flüchtlings".

Zahlreiche Texte charakterisieren sich durch einen experimentellen Sprachgebrauch, der aus dem aufmerksamen Hinterfragen der deutschen Sprache entsteht und oftmals als provokatives Verfremdungsmittel eingesetzt wird. Als komplex ausgestaltet und über eine neue Phase der Fluchtmigrationen berichtend, die aus sich integrierender literaturwissenschaftlicher und linguistischer Sicht zu fokussieren gilt, ist Varatharajahs Roman *Vor der Zunahme der Zeichen* zu betrachten. Er erscheint uns besonders für einen fächerübergreifenden Unterricht geeignet und für interdisziplinär angelegte Module, die literarisch inszenierte Kulturbegegnungen als potenzielle Mittler interkultureller Bildung besprechen können.

2. Aus der Sprachlosigkeit schreiben. Interaktionen im „Nicht-Raum"

Vor der Zunahme der Zeichen dokumentiert ein virtuelles siebentägiges Gespräch, das auf Facebook stattfindet. Die zwei jungen Gesprächspartner gehen aber weit über klischeehafte Diskussionen zu Flucht, Integration oder Rassismus hinaus. Die beiden Protagonisten, Senthil Vasuthevan aus Sri Lanka und Valmira Surroi aus Kosovo, er Doktorand in Berlin (trägt viele

3 Zur transnationalen Mobilität und neuen Formen der Migration vgl. Pries (2001), sowie im Internet das *Transnational Social Spaces Network*.

biographische Züge des Autors)[4] sie Studentin in Marburg, spiegeln einander in ihren Initialen: SV und VS, sehen sich selbst in dem anderen, stellen sich über ihre Identität als deplatzierte Menschen vor. Sie erzählen einander von ihren Familien und ihrem Leben in Deutschland nach der Flucht der Eltern aus den Bürgerkriegsgebieten Sri Lankas und des Kosovo und auch vom Alltagsrassismus. Die zwei Figuren inszenieren literarische Entwürfe kultureller Identitäten als Ergebnis unterschiedlicher Sozialisations- und Erfahrungsprozesse und sind potenziell dazu geeignet, die Blickrichtungen gleichaltriger Rezipient*innen auf kulturelle Alterität zu verändern. Studierende, die sich mit dem *Werther* oder mit anderen Brief- oder E-Mail-Romanen im Laufe ihres Studiums bereits auseinandergesetzt haben, können mit diesem sonderbaren Chat-Roman konfrontiert werden, der von Migrationserfahrungen erzählt, sie vergegenwärtigt und verarbeitet. In der Tat sind Varatharajahs Facebook-Dialoge in der Ort- und Staatenlosigkeit des Internets angesiedelt, wobei das Chat-Gespräch eine unerwartet aufschlussreiche Auseinandersetzung mit Fremdperspektiven in einer sprachlich generierten und von Fluchtmigration gekennzeichneten Gegenwart bietet. Im Gespräch auf Facebook, das durch seine Inhalte und seine für solche Medien unüblich philosophische Sprache auffällt, die dem Alltag fern erscheint, versuchen die beiden Figuren, ihre Geschichte und die ihrer Eltern aufzuarbeiten: Geschichten, die von traumatischen Erlebnissen gekennzeichnet sind.

Dabei sind die im Titel genannten Zeichen auf vielfältige Weise zu deuten[5]. Was steckt hinter der Zunahme der Zeichen? Gefahr und die Notwendigkeit der Flucht, aber auch die Kontingenz der Zeichen:

> **Senthil Vasuthevan** 02:52
>
> […] die srilankische armee begann junge tamilische männer festzunehmen und verschwinden zu lassen. sie kamen ohne ankündigung. sie kamen durch wände. sie kamen tag und nacht. meine mutter sah, wie sie in einem jeep an ihrem haus vorbeifuhren. sie sagt, das sei ein zeichen. sie sagt, bevor diese zeichen zunehmen, vor der zunahme der zeichen sollte er gehen (Varatharajah 2016: 80 f.).

4 Varatharajah wurde 1984 in Sri Lanka geboren, von wo seine Familie, als er vier Monate alt war, nach Deutschland floh, studierte Philosophie, evangelische Theologie und vergleichende Religions- und Kulturwissenschaften.

5 „Als Zeichen fungieren im Roman reale und imaginierte bzw. erinnerte Orte, Worte in verschiedenen Sprachen, akribisch beschriebene Gegenstände, symbolische Bilder wie auch unterschiedlich codierte Zeitebenen“ (Rutka 2019: 601).

Neue Zeichen muss man im neuen Land erlernen und deuten[6], die Kontingenz der (Sprach)Zeichen löst aber auch einen kreativ-produktiven Prozess aus, destabilisiert und erweitert hier die Perspektiven.

Mit den einander ergänzenden Monologen zwischen zwei Fremden zeigt der Text, dass das, was fremd erscheint, sich im Dialog als gar nicht so fremd erweist, und lässt auf ein dialogisches Miteinander hoffen, das keiner bloßen Unterhaltung entspricht und zu weiteren Überlegungen führen kann. So werden im Text einzelne Wörter oder Passagen von dem Gesprächspartner aufgegriffen, der eigenen Rede in leichter Variation eingeschrieben, fast gebetartig. Wie ein Oratorium entwickelt sich der Text nach Aussage des Autors (vgl. Varatharajah 2018). Die digitale Kommunikation in dem „Nicht-Raum“[7] ihrer Begegnung ist von Fragmentierung gezeichnet, und der Austausch bleibt in der virtuellen Welt verhaftet, aus dem digitalen Miteinander der Figuren geht kein reales Treffen hervor. Doch wird man mit der Existenz divergierender Denk- und Anschauungsmodelle konfrontiert, die zur Beschäftigung mit kultureller Andersheit auffordern (vgl. Hauser 2006: 315–333) – anhand einer reflexiven dialogischen Erfahrung, die sich im Web als den Studierenden bekannte, aber selten reflektierte Erfahrungswelt ereignet.

Varatharajahs Roman erzählt nicht in erster Linie zwei Fluchtgeschichten, sondern reflektiert vielmehr über sprachliche Prozesse und Spracherwerb im Ankunftsland, um zu neuen Formen des Schreibens jenseits der Nation zu gelangen (vgl. Teupert 2018: 3). Das Buch wird so zu einem gelungenen Versuch, mit den Mitteln der Sprache komplexe Geschichten aufzuarbeiten und brüchige Identitäten zu erfassen. Den Brüchen in ihren Biografien setzen Senthil und Valmira Versuche des Erinnerns entgegen in einer Sprache, die von der Erfahrung der Migration durchdrungen ist, aber sie auf eine ganz besondere Weise zu erschreiben versucht. Die Protagonisten, die sich zufällig auf Facebook treffen, entwickeln eine eigentümliche kommunikative Situation, die eine stark selbstreflexive Form annimmt. Sie haben ihre jeweiligen „Muttersprachen“ hinter sich gelassen (vgl. Thamm 2019). Da sie in Deutschland aufgewachsen sind, haben Senthil und Valmira kaum Erinnerungen an ihr Heimatland und an ihre Sprache: „wenn wir eine sprache vergessen, verlieren und vergessen wir auch das, was wir in ihr erfahren haben?“ (Varatharajah 2016: 209). Die „Sprachlosigkeit“, sagt der Autor (Varatharajah 2016b), war seine eigentliche Muttersprache. Die Worte seiner Mutter übersetzt Senthil

6 „Und Buchstaben sind für beide mehr als bloße Zeichen. In der tamilischen Grammatik heißen Konsonanten ‚*Körperbuchstaben*‘ und Vokale ‚*Seelenbuchstaben*‘, erfährt der Leser“ (Rutka 2019: 601).

7 „der Raum, in dem gesprochen wird, ist kein Raum im physischen Sinn; es ist ein Nicht-Raum, ein Raum der Schrift; sie kennen den Körper und die Stimme des anderen nicht“ (in Eick 2021).

ins Deutsche, das paradoxerweise für ihn die einzige Sprache der Erinnerung ist: „sie könnte es nicht auf deutsch gesagt haben, aber ich erinnere mich, als hätte sie es; ich erinnere mich nur auf deutsch“ (Varatharajah 2016: 209). Senthil erlebt auch, wie schwer es ist, von denen, die tot sind, sprechen zu können, wobei sein Sprechen eben aus dieser Erfahrung entstanden ist: „was ich [. . .] sage, ist leer und nur ein zeichen einer vernichtung, der wir entkommen sind“ (Varatharajah 2016: 152).

Die Gespräche machen deutlich, dass das Konzept der Muttersprachen, die für beide den Tod bedeutet[8], in einer auch sprachlich vielfältigen Migrationsgesellschaft anders gedacht werden muss[9]. Sprache und Flucht werden dann miteinander verbunden in einer Bewegung, die kein Ende findet:

> **Senthil Vasuthevan** 05:21
>
> [. . .] vielleicht sprechen wir, um an das ende dieser und jeder möglichen sprache zu gelangen, westwärts, achttausendvierhundertdreiundachtzig kilometer, über moskau und berlin (Varatharajah 2016: 95).

Themen von tagespolitischer Relevanz werden hier zu Lebensthemen, die anschaulich zeigen, was mit der Sprache geschieht, wenn Tod, Flucht und Migration ihre Voraussetzung sind.

3. Facebook-Narrative

Varatharajah hat seinen Roman in Form eines Dialogs auf Facebook angelegt und somit die vielfältigen Möglichkeiten internetbasierter Kommunikationsformen, die in der breitgefächerten Forschungsliteratur zu diesem Thema beschrieben werden, als dramaturgisches Mittel im erzählerischen Raum seines Textes verwertet. Konkret hat er die „Keyboard-to-screen-Kommunikation“ (Dürscheid/Jucker 2012) gewählt, bei der schriftliche Äußerungen über eine Tastatur generiert und über einen Bildschirm rezipiert werden, um auf diese Weise nicht nur seinen Gegenwartsbezug zum

8 „ich glaube, erst jetzt beginne ich zu verstehen, dass von anfang an der tod unserer sprache vorausging“ (Varatharajah 2016: 151).

9 „In dem Maße wie Senthil Tamil vergisst und Valmira nur noch ein kurios-archaisches Albanisch sprechen kann, gehen ihre Muttersprachen wörtlich ans Ende und sie selbst verkörpern das Ende ihrer Muttersprachen: ‚Senthil: und wir sprechen das ende und wir tragen die schuld. und wir sind die rache‘ “ (Varatharajah 2016: 154, 155), Rutka (2019: 608).

Ausdruck zu bringen, sondern auch um die geeignetste Form für den Inhalt seines Romans zu wählen.

Die Sprache der Netzkommunikation ist im Regelfall schnell, spontan, oft reflexartig, flüchtig – flüchtig wie die Existenzen von Senthil und Valmira. Die Sprache der beiden Romanfiguren hat allerdings wenig mit der realen, prototypischen Sprache im Facebook-Messenger gemeinsam. Allgemeine Merkmale internetbasierter Kommunikationsformen wie die Vernachlässigung orthographischer und syntaktischer Normen, der Gebrauch von Emojis etc., lassen sich in den Reflexionen der Figuren nicht auffinden, wenn man von der durchgehenden Kleinschreibung in Senthils Beiträgen absieht. Diese Schreibweise hat jedoch nichts mit Unkenntnis der deutschen Rechtschreibnormen zu tun, sondern ist eine bewusste Ausdruckswahl. Sie erweist sich „als Resultat sprachphilosophischer Reflexionen und einer damit einhergehenden Identifikation mit der indischen Schrift Devanagari" (Steidl 2019: 129), die auf die Brahmi-Schrift zurückgeht, woran er durch lateinische Kleinbuchstaben erinnert wird. Diese Sprache verbindet Senthil mit seinen tamilischen Wurzeln und der hinduistische Religion seiner Mutter (vgl. Steidl 2019: 129), die einen Teil seiner Biografie ausmachen und ihm in seinem von Fluchterfahrungen und dem Wunsch nach Verortung geprägten Leben mit Migrationshintergrund in Deutschland einen gewissen Halt bietet. Die Chat-Beiträge sind in keinem Plauderton gehalten, stattdessen ist die Sprache an vielen Stellen im Roman kontemplativ, stark reflektiert – der Chat wird hier zu einem „Denkraum" (Rösch/Bauer 2018: 54). Varatarajah selbst versteht sein Werk als Roman, der „nicht aus der Realität eines Gesprächs, sondern aus der Idee eines Gesprächs, aus dem Traum eines Gesprächs besteht" (in Eick 2021).

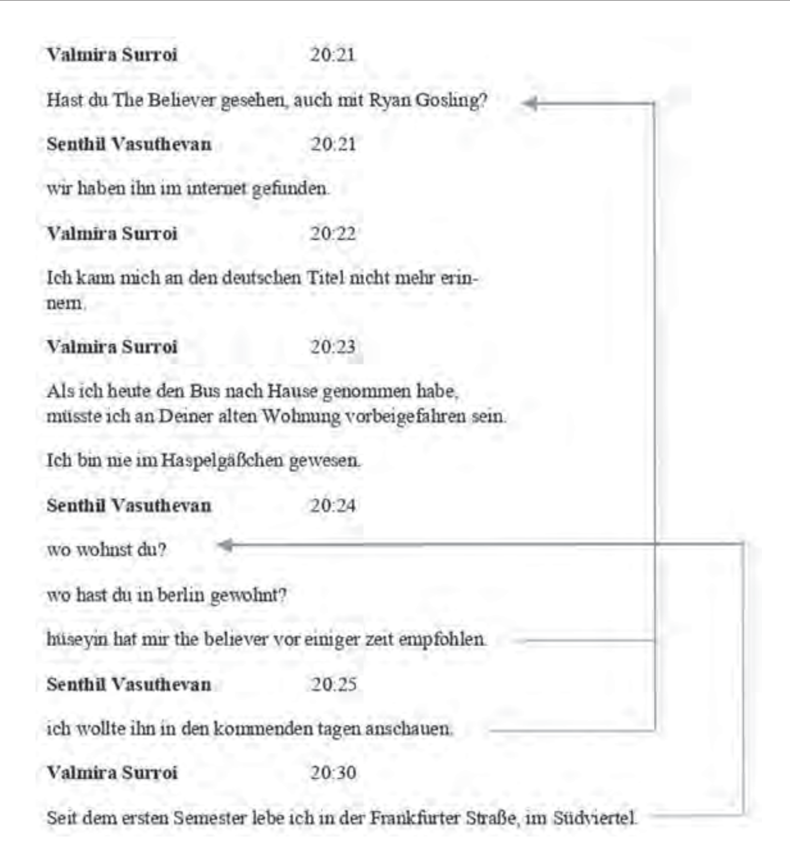
Insbesondere Senthil verwendet stellenweise eine ans Poetische grenzende „verschlungene, von Konjunktiven geprägte Schriftsprache" (Klüppel 2020: 19). Damit durchbricht Varatharajah die über einen langen Zeitraum in der Literatur übliche nahezu klischeehafte Darstellung von Migranten, die über ihr unzureichendes Sprachvermögen als Fremde, Nicht-Integrierte wahrgenommen wurden, was in Senthils Worten deutlich wird: „nur gebrochenes deutsch wird uns zugestanden" (Varatharajah 2016: 191).

Der Linguist Jannis Androutsopoulos (2010: 428) unterscheidet vier typische Funktionen von Sprache in Web 2.0-Umgebungen, zu denen die Vernetzungsplattform *Facebook* gehört: neben *Organisation* und *Spektakel* zählen dazu *Interaktion* und *Selbstdarstellung*. Letzterer bedient sich Varatharajah, wenn Senthil und Valmira im Chat ihre Identitäten offenbaren und (re)konstruieren; Identitäten, die sich mosaikartig zusammensetzen, jedoch Leerstellen und einen fragmentarischen Charakter aufweisen. Facebook-Nutzer verfügen auf ihren Profilseiten, wie Androutsopoulos (2010: 429) unterstreicht, „über zahlreiche Optionen der Individualisierung [. . .], wozu auch ein leichter

Umgang mit Multimedia gehört. Dadurch erweitert sich insbesondere das Repertoire der indirekten Hinweise auf Identität bzw. Persönlichkeit". Valmira und Senthil nutzen diese Möglichkeiten des Mediums, um ihre Profilseiten mit Fotos, Videos und Texten aus ihrem Leben – „biografisch-digitalen Spuren" (Steidl 2019: 130) – zu füllen in dem mühseligen Versuch ihrer Subjektkonstitution:

> **Valmira Surroi** 16:04
>
> Ich möchte Dir meine Familie zeigen.
>
> Du wirst ein Bild von uns auf meiner Chronik finden (Varatharajah 2016: 42).

Wie bereits angeführt, ist die Fragmentierung ein wesentliches Merkmal der erzählten Biografien. Die Flucht aus dem sri-lankischen Bürgerkrieg bzw. aus dem Kosovo haben dazu geführt, dass das Leben von Senthil und Valmira diskontinuierlich geworden ist, fragmentiert in seiner Erzählbarkeit (Teupert 2018: 4). Die Kommunikationsform Chat, die ein äußerst beliebtes „Instrument für die digital vermittelte, sequenziell organisierte Individualkommunikation" (Beißwenger 2020: 291) darstellt, ist die ideale Form, um diese Brüche erzählerisch zu inszenieren, denn durch die dialogisch ausgerichtete Kommunikationsform ist es möglich, Nachrichten „quasi-synchron" (Dürscheid 2005: 6) in Sekundenschnelle hin und her zu senden. Oft hat man als Leser jedoch den Eindruck, dass die Romanfiguren aneinander vorbeireden, an vielen Stellen ihre eigene Geschichte weiterverfolgen, anstatt direkt auf die vorangegangenen Nachrichten des anderen einzugehen, wie folgender Chatverlauf (Varatharajah 2016: 18–19) verdeutlicht:



Valmira Surroi 20:21

Hast du The Believer gesehen, auch mit Ryan Gosling?

Senthil Vasuthevan 20:21

wir haben ihn im internet gefunden.

Valmira Surroi 20:22

Ich kann mich an den deutschen Titel nicht mehr erin-
nern.

Valmira Surroi 20:23

Als ich heute den Bus nach Hause genommen habe,
müsste ich an Deiner alten Wohnung vorbeigefahren sein.

Ich bin nie im Haspelgäßchen gewesen.

Senthil Vasuthevan 20:24

wo wohnst du?

wo hast du in berlin gewohnt?

hüseyin hat mir the believer vor einiger zeit empfohlen.

Senthil Vasuthevan 20:25

ich wollte ihn in den kommenden tagen anschauen.

Valmira Surroi 20:30

Seit dem ersten Semester lebe ich in der Frankfurter Straße, im Südviertel.

Im Gegensatz zu mündlichen Gesprächen, wo die Produktion und Äußerung sprachlicher Turns gleichzeitig abläuft, muss im Chat eine Nachricht erst vollständig produziert werden, um dann übermittelt zu werden, bevor sie im Verlaufsprotokoll auf dem Bildschirm des Adressaten erscheint. Das führt dazu, dass die Sequenz der Beiträge Valmiras und Senthils oft als ein ungeordnetes Durcheinander wirkt. Diese Art des Voranschreitens des Romans bewirkt eine „Vervielfachung und Fragmentierung der Erzählstränge" und verhindert, dass er als „Ganzes" wahrgenommen wird (Teupert 2018: 4).

4. Sprachbiografien – literarisch inszeniert

Neben den literarischen Ansätzen zur interkulturellen Forschung und zur Mehrsprachigkeit in der Literatur bieten sich für die Analyse des Romans *Vor der Zunahme der Zeichen* als weitere linguistische Anknüpfungspunkte

die zahlreichen Studien aus dem Wissenschaftsfeld der Mehrsprachigkeitsforschung und insbesondere der sprachbiografischen Forschung an, in denen bestimmte Aspekte – sowohl individuell-biografische als auch kollektiv-gesellschaftliche – von Mehrsprachigkeit betrachtet werden.

Der Begriff *Sprachbiografie* wird dazu verwendet, wie Tophinke (2002: 1) hervorhebt, „den Sachverhalt zu bezeichnen, dass Menschen sich in ihrem Verhältnis zur Sprache bzw. zu Sprachen und Sprachvarietäten in einem Entwicklungsprozess befinden, der von sprachrelevanten lebensgeschichtlichen Ereignissen beeinflusst ist“. Fokussiert werden in Sprachbiografien u. a. der Erwerb der Muttersprache und Fremdsprachen, deren Verarbeitung sowie deren Erleben, denn Sprache und Identitätskonstitution sind miteinander verwoben (vgl. Thüne 2010: 59 f.): „Sprachbiographien liegen Selbstbeschreibungen zugrunde, in denen [. . .] ständig Prozesse der Verortung und des Relativierens im Mittelpunkt stehen“ (Thüne 2010: 78). Sprachbiografien umfassen im weiteren Sinne – wie Thüne (2010: 61) herausstellt – „jede Ausdrucksform [. . .], die sich gezielt mit dem Thema Sprache und Biographie beschäftigt“.

Neben *empirischen Sprachbiographien*, bei denen es sich vor allem um dialogisch im Medium der gesprochenen Sprachen entwickelnde Interviews handelt, wo es um die „narrative Konstruktion eines bestimmten Ichs geht“ (Thüne 2010: 78), existiert eine Vielzahl von *literarischen Sprachbiographien* (Thüne 2010: 70), oder „literarisch inszenierten Sprachbiographien“, wie Seiler (2015) diese bezeichnet. Auf diese wird in der individuellen Mehrsprachigkeitsforschung gern als Quelle zurückgegriffen, um subjektives Spracherleben mehrsprachiger Individuen zu untersuchen (Benteler 2019: 159 f.).

Im Gegensatz zu den empirischen sind literarische Sprachbiografien „ausschließlich monologisch schriftlich verfasst“ (Thüne 2010: 79) und befassen sich mit von Autor*innen geschaffenen Charakteren, die nicht selten autobiographische Züge aufweisen: erzählende Ichs, deren Identitätsbildung durch das Hin- und Herwechseln zwischen verschiedenen Sprachen, semantischen Konnotationen und Denkvorgängen sowie kollektiven Sinnstiftungsmustern geprägt ist. Wie u. a. Benteler und Busch (2021: 16) unterstreichen, stellen (autobiografische) mehrsprachige literarische Texte, „die Spracherfahrungen wie das Eintauchen in eine neue Sprachwelt, Sprachwechsel oder Sprachverlust thematisieren“, daher „eine wichtige linguistisch-literaturwissenschaftliche Schnittstelle“ (Benteler 2019: 142) dar.

Als derartige Schnittstelle kann demzufolge auch Varatarajahs Roman *Vor der Zunahme der Zeichen* betrachtet werden, denn ein zentraler Aspekt des Romans, der eng mit dem Thema der Migration verbunden ist, ist die Sprache und damit einhergehend die Spracherfahrung. Valmira und Senthil reflektieren in ihren Chat-Beiträgen ihre Fremdheits-, Migrations- sowie Diskriminierungserfahrungen, das Gefühl der Nicht-Zugehörigkeit im Laufe

ihrer Sozialisation im Einwanderungsland Deutschland. Ihre Herkunft, ihre Namen, ihre anfänglich unzureichenden Deutschkenntnisse und die ihrer Eltern, im Falle Senthils auch die Hautfarbe, führen zu Formen der Stigmatisierung, die im Alltag der Romanfiguren sowohl offenkundig als latent allgegenwärtig sind:

> **Valmira Surroi** 04:53
>
> [. . .] Ich dachte an meine Klasse, in der ich *dreckige Bettlerin* und *schmutziges Asylantenkind* genannt wurde (Varatharajah 2016: 93).
>
> **Senthil Vasuthevan** 05:06
>
> einige kinder sagten, wir seien die söhne des schwarzen mannes.
>
> sie sagten, dass auf unserer haut schmutz liegt, der abfärbt, wenn man uns berührt (Varatharajah 2016: 94).

Der Erwerb der deutschen Sprache ist ein wichtiges Thema für die beiden Protagonisten, denn ihnen ist bekannt, dass der Sprache eine Schlüsselfunktion im Integrationsprozess beigemessen wird. Wie Rösch/Bauer (2018: 50) hervorheben, „erfahren [Valmira und Senthil] die deutsche Sprache als Bedingung des Zugangs zur gesellschaftlichen Teilhabe, für ihr ‚Ankommen' in Deutschland". In zahlreichen Reflexionen, die den gesamten Roman durchziehen, rekonstruieren Valmira und Senthil ihre Sprachbiografien, die dem Lesepublikum einen Einblick in das oft konflikthafte Erleben von Mehrsprachigkeit gewähren. Sie erinnern sich an ihre Familien, an die Flucht aus der Heimat der Eltern und die Ankunft in Deutschland, an die Jahre, die sie in Asylantenheimen verbracht haben, ihre Schulzeit, den Erwerb der deutschen Sprache sowie das Vergessen der Sprache ihrer Eltern, die Assimilation an die Dominanzkultur und die damit einhergehenden Schwierigkeiten. „In ihren Reflexionen werden die Grenzen von Sprache und des Verstehens sichtbar" (Rösch/Bauer 2018: 50), vor allem im Hinblick auf ihre Eltern, deren Nicht-Beherrschung des Deutschen den sozialen Ausschluss zur Folge hat.

In ihren Erwägungen über Verstehen- und Sich-verständigen-Können führen die zwei Gesprächspartner immer wieder Beispiele über das Erlernen von Wortbedeutungen an, in denen deutlich wird, dass dann, „wenn Bezeichnendes und Bezeichnetes auseinanderfallen" – Signifikant und Signifikat, um es mit De Saussure auszudrücken –, „nichts gesagt und nichts vermittelt werden" (kulturgeschwaetz 2016) kann. Dessen sind sich beide im Klaren, wenn

sie über semantische Ambivalenzen deutscher Wörter reflektieren (vgl. hierzu auch Hampel 2018):

> **Senthil Vasuthevan** 04:23
>
> [...] so wie ich noch nicht verstand, dass *abriss* eine zusammenfassung und zerstörung oder *auszug* ein exzerpt und ein exodus bedeuten (Varatharajah 2016: 234).
>
> **Senthil Vasuthevan** 04:40
>
> [. . .] als kind glaubte ich, dass das wort *untersagen* heißt, dass man unter dem sagen spricht, unter dem, was sagbar ist, und ich verstand nicht, wie *versprechen* beides sein konnte, eine zuverlässige sowie unzuverlässige rede, und dass *einstellen* ein anfangen und ein enden bedeuten konnte [. . .] (Varatharajah 2016: 237).

Hier wird das Potenzial von Sprache sehr anschaulich vorgeführt, denn Sprache kann völlig gegensätzliche Realitäten schaffen.

Die Rekonstruktion der eigenen Sprachbiografie im Dialog mit dem anderen führt bei den beiden Facebook-Usern Valmira und Senthil zur Herausbildung einer Sprache, die, wie Rösch/Bauer (2018: 50 f.) anmerken, „nuanciert, leidenschaftslos, leise und gerade deshalb kraftvoll ist; sie wirkt im scharfen Kontrast zu rassistischen Äußerungen der Dominanzgesellschaft, mit denen beide im Laufe ihrer Sozialisation konfrontiert werden“. Valmira und Senthil bleiben in der deutschen Gesellschaft fremd, denn Sprache kann nach Aussage von Varatarajah weder Heimat sein noch zur Heimat werden: „Sprache gehört niemandem, niemandem natürlicherweise. Wir sind in keiner Sprache selbstverständlich zu Hause. Und wir werden auch nie in ihr vorkommen“ (in Eick 2021).

5. Abschließende Bemerkungen

In unserem Beitrag haben wir anhand der neuen Narrative in *Von der Zunahme der Zeichen* von Senthuran Varatharajah zu zeigen versucht, wie eine interdisziplinär angelegte wissenschaftliche Reflexion dazu beitragen kann, im Germanistik-Studium in Italien sprach- und literaturwissenschaftliche Ansätze miteinander zu verbinden und somit Schnittstellen zwischen den Disziplinen Deutsche Literatur- und Sprachwissenschaft zu schaffen.

Die vertieften Einblicke in den Text, die Studierenden auf diese Weise eröffnet werden, verhelfen zu einer veränderten Wahrnehmung von Sprache

und Kommunikation und können förderlich sein, zu verstehen, dass die Biografien mehrsprachiger Migrant*innen in den heutigen Gesellschaften eine individuelle Ressource darstellen und im Kontext von Globalisierungsprozessen weiter zu verorten sind. Sie verfügen über das Potenzial, zum Umdenken anzuregen, wie Schweiger (2010: 24) schreibt, und dazu beizutragen, „monokulturelles und nationalsprachliches Denken aufzubrechen und alternative Denk- und Wahrnehmungsmuster zu etablieren".

Literaturverzeichnis

Androutsopoulos, Jannis (2010): Multimodal – intertextuell – hetero-glossisch: Sprach-Gestalten in „Web 2.0"-Umgebungen, in Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (Hg.): *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 419–446 (Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache 2009).

Ballestracci, Sabrina (2018): C'era una volta una figliastra. . .Distanziamenti e riavvicinamenti tra studi letterari e linguistica nella Germanistica italiana ovvero un resoconto, in: *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 7, S. 705–714.

Beißwenger, Michael (2020): Internetbasierte Kommunikation als Textformen-basierte Interaktion: ein neuer Vorschlag zu einem alten Problem, in Marx, Konstanze/Henning Lobin/Axel Schmidt (Hg.), *Deutsch in Sozialen Medien. Interaktiv – multimodal – vielfältig*, Berlin: De Gruyter, S. 291–318 (Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2019).

Benteler, Anne (2019): *Sprache im Exil. Mehrsprachigkeit und Übersetzung als literarische Verfahren bei Hilde Domin, Mascha Kaléko und Werner Lansburgh*, Heidelberg: Metzler.

Betten, Anne/ Schiewe, Jürgen (Hg.) (2011): *Literatur – Literatursprache. Linguistische Beiträge,* Berlin: Erich Schmidt.

Busch, Brigitta (2021): *Mehrsprachigkeit*, 3. vollst. überarb. u. erg. Aufl., Stuttgart: UTB.

Dürscheid, Christa (2005): Medien, Kommunikationsformen, kommunikative Gattungen, in: *Linguistik online*, 22/1, S. 1–16, https://bop.unibe.ch/linguistik-online/article/view/752 [abgerufen am 29.10.2021].

Dürscheid, Christa/Andreas H. Jucker (2012): The Linguistics of Keyboard-to-Screen Communication. A New Terminological Framework, in: *Linguistik Online*, 56/6, S. 39–64, https://bop.unibe.ch/linguistik-online/article/view/6584 [abgerufen am 29.10.2021].

Eick, Anna-Lena (2021): „Niemand wird wissen, von welchen Rändern wir aus sprechen". Senthuran Varatharajah über seinen Debütroman, Social Media und Sprache, in *Schauinsblau*, https://www.schauinsblau.de/niemand-wird-wissen-von-welchen-raendern-wir-aus-sprechen/ [abgerufen am 29.10.2021].

Hampel, Anna (2018): Das Politische besprechen. Zur politischen Gegenwartsliteratur am Beispiel von Senthuran Varatharajahs *Vor der Zunahme der Zeichen*,

in: Lubkoll, Christine/ Manuel Illi/Anna Hampel (Hg.), *Politische Literatur: Begriffe, Debatten, Aktualität,* Heidelberg: Metzler, S. 441–458.

Hauser, Robert (2006): *Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt?,* in: Metzner-Szigeth, Andreas/Nicanor Ursua (Hg.): *Netzbasierte Kommunikation und Gemeinschaft,* Berlin: Travo, S. 315–333.

Klein, Wolfgang (2008): Die Werke der Sprache: Für ein neues Verhältnis zwischen Literaturwissenschaft und Linguistik, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 150, 2, S. 8–32.

kulturgeschwaetz (2016): Senthuran Varatharajah – Vor der Zunahme der Zeichen, https://kulturgeschwaetz.wordpress.com/2016/03/21/senthuran-varatharajah-vor-der-zunahme-der-zeichen/ [abgerufen am 29.10.2021].

Klüppel, Joscha (2020), Emotionale Landschaften der Migration: Von unsichtbaren Grenzen, Nicht-Ankommen und dem Tod in Stanišićs *Herkunft* und Varatharajahs *Vor der Zunahme der Zeichen*, in: *TRANSIT*, 12, 2, S. 1–22, https://transit.berkeley.edu/2020/klueppel/ [abgerufen am 29.10.2021].

Pries, Ludger (2001): *Internationale Migration*, Bielefeld: Transcript.

Rösch, Heidi/Bauer, Susanne (2018): Migrantisch(es) Lesen. Der Chat-Roman „Vor der Zunahme der Zeichen“ von Senthuran Varatharajah, in: *Der Deutschunterricht, Themenheft „Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur“,* 1, S. 48–57.

Rutka, Anna (2019): Zur Kontingenz der (Sprach)zeichen als Folge von Flucht und Migration in Senthuran Varatharajahs „Vor der Zunahme der Zeichen“, in: *Kwartalnik Neofilologiczny*, LXVI, 4, S. 597–610.

Schweiger Hannes (2010): Polyglotte Lebensläufe. Die Transnationalisierung der Biographik, in Bürger-Koftis, Michaela/Hannes Schweiger/Sandra Vlasta (Hg.), *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, Wien: Praesens, S. 23–38.

Seiler, Anja Katharina (2015): *„Literarisch inszenierte Sprachbiographien“ Familiengedächtnis, Liebe und Stadt in Dimitré Dinevs Engelszungen, Marica Bodrožićs Das Gedächtnis der Libellen und Ilma Rakusas Mehr Meer. Erinnerungspassagen*, PhD diss., University of Tennessee. https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/3519 [abgerufen am 29.10.2021].

Steidl, Sarah (2019): *Fluchtmigration. Begegnungsszenarien in deutschsprachigen Gegenwartsromanen (2014–2018)*, Universität Hamburg: Phil. Diss.

Teupert, Jonas (2018): Sharing Fugitive Lives: Digital Encounters in Senthuran Varatharajah's „Vor der Zunahme der Zeichen“, in: *TRANSIT*, 11, 2, S. 1–20, https://transit.berkeley.edu/2018/teupert/ [abgerufen am 29.10.2021].

Thamm, Andreas (2019): Senthuran Varatharajah: In der Heimat, in der er nie war, in: *Obermain-Tagblatt*, https://www.obermain.de/lokal/altenkunstadt-burgkunstadt-weismain/art2415,720650 [abgerufen am 29.10.2021].

Thüne, Eva-Maria (2010): Sprachbiographien: empirisch und literarisch, in Bürger-Koftis, Michaela/Hannes Schweiger/Sandra Vlasta (Hg.), *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, Wien: Praesens, S. 59–80.

Tophinke, Doris (2002): Lebensgeschichte und Sprache. Zum Konzept der Sprachbiografie aus linguistischer Sicht, in: *Bulletin suisse de linguistique appliquée*, 76, S. 1–14.

Transnational Social Spaces Network: http://www.ruhr-unibochum.de/transnet/home/index.shtml [abgerufen am 29.10.2021].

Varatharajah, Senthuran (2016): *Vor der Zunahme der Zeichen*, Frankfurt am Main: Fischer.

Varatharajah, Senthuran (2016b): „Oft denke ich, dass die Sprachlosigkeit meine Muttersprache ist“, in: *taz*, https://taz.de/Oft-denke-ich-dass-die-Sprachlosigkeit-meine-Muttersprache-ist/!5286670 [abgerufen am 29.10.2021].

Varatharajah, Senthuran (2018): And they said: all harm would end here, in: *Prä/position*, https://www.praeposition.com/text/vorzeichen/senthuran-varatharajah [abgerufen am 29.10.2021].

Voghera, Miriam (2008): Lingue e testi: verso una grammatica comune, in: *Testi e Linguaggi*, 2, S. 9–17.

Von der Hybridität der Diskurse zu den Diskursen der Hybridität im postkolonialen Roman: Uwe Timms *Morenga*

Ali Aberkane (Algier)

> [. . .] was selbst aus der ständigen Veränderung heraus seine Form hervorbringt,
> was unendlich vielfältig, im steten Wandel begriffen,
> sich dennoch immer wieder ähnlich wird: die Wolken.
> In: *Morenga* (Timm 2013: 414 f.)[1]

1. Einleitung

Hybridität wurde von dem Kultur- und Literaturwissenschaftler B. Bhabha als „Dritter Raum" (Bhabha 2016: 68 f.)[2] definiert. Dieser Begriff verweist nicht nur auf ein wesentliches Merkmal kultureller und literarischer Diskurse, sondern konstituiert auch ein ästhetisches und strukturelles Erzähl- und Darstellungsprinzip, das dem Roman *Morenga* des Hamburger Autors Uwe Timm phänomenologisch und formal innewohnt. Trotz seines fiktionalen Charakters gehört er zu den Texten deutscher post-kolonialer Geschichte, da er in enger Verzahnung mit deren historischen Ereignissen den Befreiungskrieg der namibischen Ethnien Herero und Nama gegen die deutsche Kolonialmacht schildert.

Grundsätzlich ist diesem Roman eine Poetik der kulturellen Repräsentation (vgl. Clifford/Marcus 1986: 8) eingeschrieben und er weist ein hybrides Gattungsspektrum auf, das zwischen Briefauszug, Gedicht, Gefechtsbericht, Tagebuch und Alltagsanekdoten oszilliert. Aus seiner dialogischen Komposition kristallisiert sich eine fundamentale Hybridität heraus, welche für die Genese und Rezeption einer deutschsprachigen postkolonialen Literatur generell sinnkonstitutiv ist. Demnach lässt sich Uwe Timms *Morenga* als kulturelles Kompendium lesen, das realistische und individuelle Alltagsschicksale

1 Im Folgenden mit einfacher Seitenzahl im Text ausgewiesen.

2 Darunter versteht Homi B. Bhabha „kein begrenztes räumliches Gebiet", sondern eher einen Transgressionsraum „des andauernden Überquerens [. . .]" (68 f.).

neben kollektiven Rivalitäten (zwischen den rebellierenden Einheimischen und den deutschen Kolonialrepräsentanten) akribisch darstellt. Die in Tagebuchform berichteten Erlebnisse des Tierarztes Gottschalk sind ein anschauliches Beispiel für eine multiperspektivische Erzählweise jener individuellen Figurenerlebnisse.

Morenga bietet Räume der Dialogizität und Hybridität, und zwar als dialogisches, offenes Textgebilde, das zu diversen Rezeptionsmodi einlädt und stets die Frage nach einem Drittmöglichen jenseits der binären Perspektivenlogik stellt. In seinen Kapiteln melden sich unterschiedliche Stimmen zu Wort – auch mittels der dritten Person Singular – und erzählen über jeweils eigene Erlebnisse zur deutschen Kolonialzeit. Der Erzähler kombiniert diese verschiedenen Perspektiven mit dem Ziel, Kritik an den kolonialen Machtdiskursen zu üben und deren Destruktivität und Negativität dadurch zu entlarven. Darüber hinaus lassen sich die Wechselbeziehungen dieser Stimmen zueinander befragen; dies ermöglicht zudem die exemplarische Analyse der kulturideologischen Implikationen eines Hybriditätsparadigmas.

2. Historizität und Literarizität: eine hybride Dichotomie

Diskurstheoretisch gesehen, besteht in *Morenga* eine kontingente Verquickung zwischen Literarischem und Historischem, die die Geschichtlichkeit des Romans in einer Duplizität zustande kommen lässt. Die Ereignisse und deren Handlungsstränge, die im Laufe der Lektüre sozusagen „kaleidoskopisch" erscheinen, ergänzen einander und konkurrieren miteinander. Ein gutes Beispiel dafür bietet die Kriegskorrespondenz des Oberarztes Haring, deren Berichte über die Kriegsschrecknisse beide Momente (das historische wie auch das literarische) in sich vereinigt. Im Kapitel „Wenn Stabsarzt Otto Witze erzählen muß" kommt der Akt der Geschichtsschreibung anekdotisch vor: „Außerdem schrieb er fast täglich Feldpostkarten und Briefe an ehemalige Kommilitonen, Professoren, Kollegen [. . .], da sie immerhin Zeitdokumente seien, [. . .] Haring fühlte sich als Zeuge großer geschichtlicher Ereignisse. Jammernde Verwundete versuchte er mit dem Goethe-Satz zu trösten: Später könnt ihr sagen, ihr seid dabei gewesen." (269)

Diese Hybridisierung des historischen Narrativs auf Metaebene appelliert an den Leser, historische Wahrheit(en) zu relativieren[3] (vgl. Deleuze

3 Jenes historische Relativitätsprinzip Nietzscheanischer Provenienz formuliert Gilles Deleuze folgendermaßen: „Wir haben die Wahrheiten, die wir verdienen, je nachdem, wo wir uns aufhalten, zu welcher Stunde wir wachen, in welchem Element wir uns befinden." (Deleuze 1991: 125)

1991: 125) und deren verschiedene Blickwinkel als Inklusivitätsmoment marginalisierter Erzählstimmen zu begreifen. Der schillernde „Wahrheitsgehalt" der Erzählung wird durch die detaillierte Angabe historischer Daten und eines minutiösen Quellenverweises exponiert, ohne jedoch den Anspruch auf Fiktionalität einzubüßen. Daher erweist sich Historie als permanente Wahrheitssuche dokumentarischer Art, weit entfernt von einem „dogmatischen Realismus" (Hermand 1995: 55). Im Kapitel „Ferne Feuer" wird beispielsweise über den Veterinär Wenstrup berichtet, wobei der Erzähler zugleich die ideologischen Mechanismen der deutschen Kolonialverwaltung offenlegt. Medardus Brehls These zufolge lässt sich Geschichtsschreibung in diesem Zusammenhang als dynamische Konstruktion auffassen, deren Konturen sich aus der Diskursivität, der Textualität und der Historizität des Romans herausbilden: „Geschichtsschreibung ist nicht allein eine Re-Konstruktion von Vergangenheit, sondern ein Beitrag zu ihrer diskursiven Konstruktion und Festschreibung. Daß jedem Akt von Re-Konstruktion eine konstruktive Operation inhärent ist, letztere dem re-konstruktiven Verfahren gar zugrunde liegt, mag wie ein Gemeinplatz erscheinen." (Brehl 2007: 46)

Insofern stellt sich heraus, dass im Text hybridisierte Geschichtlichkeit in Form eines kulturellen Interdiskurses in Erscheinung tritt und dadurch die fiktionale Inszenierung möglicher historischer Tatsachen in Gang setzt. Uwe Timm setzt damit postkoloniale Kritik in Szene und hält zugleich die narrative Dis-Kontinuität seiner Erzählung aufrecht.

3. Gattungspluralismus und Fragmentarität

Der Begriff Hybridität soll indes auch unter intermedialen und intertextuellen Gesichtspunkten betrachtet werden. Jochen Dubiel zufolge konvergieren Letztere in eine „Poetologie der Hybridität" (2007: 189), deren Komponenten miteinander dialogisch und parataktisch verwoben sind. Sich auf Michail Bachtins Dialogizität berufend, sieht er darin sogar eine strukturelle Konstituente postkolonialer Theorie: „Eine Erklärung hierfür kann in dem Umstand gefunden werden, daß zum einen Bachtins Konzeption der Dialogizität [. . .], innerhalb dessen der Begriff Hybridität bzw. Hybridisierung bereits auftaucht, auf die postkoloniale Theorie vorausweist [. . .]" (Dubiel 2007: 189).

Des Weiteren schreibt Brehl *Morenga* einen Konstruktivismus zu, der die gattungspoetische Verquickung faktischer und faktualer Textgenres (vgl. Brehl 2007: 11 f.) konstellationsartig aufzeigt. Die daraus resultierende Fragmentarität besteht eben in der simultanen Präsenz heterogener Textarten mit ihrer gleichzeitigen intratextuellen Vernetzung.

Diese pluralistische Textkonstruktion ermöglicht eine heterogene Gestaltung und Rezeption des Romans, deren programmatischer Ort bereits am Beginn des Textes im Kapitel „Vorzeichen“ angekündigt und markiert wird. Dieser Textteil erfüllt eine metadiskursive Funktion und weist den Konstruktivismus Timms als poetisch-programmatisches Gestaltungsprinzip aus. Das Präfix „Vor-“ vermag dem Text den Aspekt eines labyrinthartigen Prätextes oder gar eines referentiellen Spiels der Signifikate[4] (vgl. Derrida 1967: 139) zu verleihen. Die folgenden Passagen illustrieren dieses Phänomen: „An einem Nachmittag im April 1904 schickt der Farmer Kaempffer den Hottentottenboy Jakobus, der schon seit zwei Jahren im Haus dient, nach dem jüngsten Sohn Klaus [. . .]. Der Farmer Kruse tritt morgens aus seinem in der Nähe von Warmbad gelegenen Farmhaus, um die Eingeborenen wie gewöhnlich zur Arbeit einzuteilen [. . .]. Wer war Morenga? Auskunft des Bezirksamtmanns von Gibeon: ein Hottentottenbastard (Vater: Herero, Mutter: Hottentottin) [. . .]. Telegramm: Am 30. August ist es am Schambockberg zu einem Gefecht zwischen der Patrouille Stempel und der Morengabande gekommen [. . .].“ (5–7).

Außerdem kommen dem Text die Merkmale anthropologisch-ethnografischen Schreibens zu, dessen Multiperspektivität ebenfalls eine Ambiguität hervorruft. Insofern werden miteinander konkurrierende Geschichtsauffassungen impliziert, die im Sinne von Michel Foucaults Heterotopie-Begriff Zwischenräume (vgl. Foucault 2017: 9), hier im Kontext postkolonialer Geschichte, schaffen und zugleich ambigue wechselseitige Machtverhältnisse ausstellen. Anders gesagt, koexistieren marginale, subjektive Diskurse wie z.B. Tagebucheintragungen neben offiziellen historiografischen Diskursen wie Gefechtsberichten etwa in Form einer Juxtaposition und tragen dadurch zur Konstitution eines kulturhistorischen dialogistischen Archivs bei.

Die daraus hervorgehenden spielerischen Leseeffekte Timm’scher Geschichtsschreibung beruhen nicht auf einer (horizontalen) Linearität des Textablaufs, sondern sind einer Vertikalität gegen den Strich (vgl. Benjamin 1974: 254) ausgesetzt. Daher kann gesagt werden, dass Timm sowohl verschiedene Diskursebenen miteinander kombiniert als auch Geschichtenerzählen als experimentelle und alteritäre Erfahrung konzipiert.

4 In seiner „Grammatologie“ heißt es über jene Multireferenzialität: „un signifié […] ne saurait jamais être une ‚réalité unique et singulière‘“ (Derrida 1967: 139).

4. Zur narrativen Intersubjektivität

In Anlehnung an das erzähltheoretische Konzept der *intersubjectivity* Mieke Bals (2017: 4), liegt der narrativen Struktur des Romans ein analoges Offenheits- bzw. ein Mehrstimmigkeitsprinzip zugrunde. Entsprechend wird der Kolonisationsprozess Südwestafrikas letztlich von zwei Standpunkten her erzählt: Einerseits aus der Perspektive der kolonisierten „Eingeborenen" (5) und andererseits aus der Sicht der Vertreter der Kolonialmacht. Dabei wird eine gewisse Ambivalenz der Erzählinstanzen erkennbar, denn auch wenn die Handlungsstränge grundsätzlich aus einer auktorial-impliziten Perspektive erzählt sind, melden sich verschiedene Ichs unmittelbar zu Wort. Im Kapitelabschnitt „Über die Prügelstrafe als Praktik" kommentiert der Offizier Doring: „Wenn ich auch als Freund der Prügelstrafe mir wohl bewußt bin, daß ja gerade eine kräftige Züchtigung als abschreckende Strafe erwünscht scheint, so bin ich in den vier Monaten, in denen nunmehr hier mit Flußpferdpeitschen gezüchtigt wird, doch zu der Überzeugung gekommen, daß diese Art der Züchtigung eine Grausamkeit darstellt." (153)

Die Akribie der geschilderten Szenen bringt auch ein zentrales poetisches Prinzip des Textes zum Ausdruck, nämlich eine Präferenz für die Ästhetik des Alltags (vgl. Timm 1993: 134). Sehr treffend beobachtet Keith Bullivant, dass dem narrativen Gehalt Timm'scher Alltagsästhetik eine Gravitationslogik sowie eine Interdependenz der einzelnen Erzählperspektiven zugrunde liegen: „Indem aus mehreren Perspektiven erzählt wird, kreist der Roman langsam um seinen Kern, [. . .]. Erst im Nachhinein – wie in der Wirklichkeit – ist der Leser in der Lage, die Signifikanz des einen oder des anderen Geschehnisses für das Ganze einzuschätzen." (Bullivant 1995: 235).

Diese der Diegese übergeordneten Multiperspektivität unterbricht das vermeintliche Kontinuum des dominanten historiografischen Narratives und ermöglicht eine Projektion auf individuelle Wahrnehmungen durch „Leerstellen" (332). Das Ich wird demnach dezentriert, seine Subjekte konstituieren für Leserinnen und Leser stets eine multiperspektivische, rezeptionsästhetische Konstellation.

Der von Hendrik Witbooi – dem zweiten Führer der Aufständischen – geleistete Widerstand im sogenannten Karras-Gebirge gegen die Deimling-Truppe wird beispielsweise im Gedicht des Soldaten Otto Pahl berichtet, in dem die Episoden deutscher Kolonialpolitik und der Genozid thematisiert werden. Bemerkenswert ist zudem die hybride, kontrastierende Kombination von Vers- und Prosaform, welche die vielfältige Textmorphologie veranschaulicht: „‚Orlog im Südwesten' [. . .] Die nächste Wasserstelle / Besetzte Hendrik schnelle. / Bei Nabas saß er lange / Zu unserem Empfange, / Und erst am dritten Tage, / Nach großer Müh und Plage / Und manchem blut'gen Strauß, / Riß Hendrik aus." (97 f.).

Auf diese Weise weist Timms Chronik einen konstruktivistischen Charakter auf, der eine Kontingenz sowohl ihrer Fiktionalität als auch ihrer Faktualität impliziert. Dies lässt sich im Sinne von Christina Schaefer – und auf Robbe-Grillets Theorie des *Nouveau Roman* bezugnehmend – als „Verzicht auf objektive Wahrheit" (2013: 78) charakterisieren. Auf der Zeitebene ermöglicht der Vergegenwärtigungseffekt individueller Geschichten das fingierte Miterleben der Ereignisse, die eine kulturkritische Reflexion initiieren und aufrechterhalten. Sodann wird historische Wahrheit als permanente Suche und nicht als determinierte Größe begriffen.

Als Resümee bleibt demnach festzuhalten, dass Timms konstruktivistischer Diskurs auf einem Fragmentierungsprinzip, das heterogene Textteile, Gattungen sowie verschiedene Diskursebenen miteinander vermengt, beruht. Dies ermöglicht auch, die Rezeption des Morenga-Romans als differenzielle, interkontextuelle Erfahrung aufzufassen.

5. Mischwesen, Farben- und Tiersymbolik

Aus semiotischer Sicht ist der Komplex „Hybridität" durch ambivalente Symbolfiguren und „Mischwesen", die in den Augen der angesiedelten Kolonisatoren als „[z]ierliche Wesen mit bräunlicher Hautfarbe" (51) gelten, erkennbar. Kennzeichnend dafür ist auch der Gebrauch rassistisch konnotierter Bezeichnungen wie „Bastards", „Hottentoten" oder „Mambusen" (412), um auf die sogenannten „Eingeborenen" bzw. die autochthone Bevölkerung Bezug zu nehmen. Der Rekurs darauf ruft jedoch eine ideologiekritische Konnotation hervor und erzielt eine ästhetische Provokation, die sowohl ethnozentrische Kolonialdiskurse als auch die daraus resultierende Dichotomisierung (Kolonisierende/Kolonisierte) offenlegt.

Weitere Hybridisierungszeichen treten durch die dialektische Farbenmischung zwischen Schwarz und Weiß zu Tage (vgl. 9 f.). Bemerkenswert ist zudem der anthropomorphische Charakter der Tiersymbolik, die auf die Animalität der Kolonisation mittels einer „Hölle der Tiere" (165) suggestiv verweist. Parallel dazu werden eine Allegorie des Horrors sowie eine Entpersonifizierung der Protagonisten zum Ausdruck gebracht, deren Moment sich in der folgenden skurrilen Traumszene Gottschalks bildlich manifestiert und auf dessen problematische Identität verweist: „Plötzlich hinter einem Dünenkamm stand ich vor dem Reiter, der eine deutsche Schutztruppenuniform trug. Ich fragte nach dem Weg, aber meine Fragen prallten von ihm ab wie vor einer Wand. Er hob schließlich den Kopf, und unter der schattigen Hutkrempe ist nichts als eine Narbe, keine Augen, keine Nase, kein Mund. Ein gesichtsloses Gesicht. Am Hut trägt er statt der schwarzweißroten Kokarde eine weiße

Margerite. Das Pferd antwortet auf Nama, aber in einem Dialekt, den ich nicht verstehen kann.“ (108).

Ganz offensichtlich operiert Timm mit einer Art „Umkehrung der Wildheit“, da er die Stigmatisierung der einheimischen Bevölkerung seitens der Kolonisatoren auf Letztere zu übertragen scheint, um die Bestialität ihrer Politik und die Willkür des zivilisatorischen Telos umso offensichtlicher aufzuzeigen. Der Text prangert damit die zu jener Zeit dominante sozialdarwinistische Ideologie mittels einer inszenierten Mensch-Tier-Symbolik an.

6. Mehrsprachigkeit und Geopoetik

Die hybriden Diskurse in *Morenga* indizieren weitere kulturkritische Elemente, deren Räume eine subversive Dekonstruktion von Machtstrukturen und Identitätskonstruktionen zustande kommen lassen. Zu dieser Kategorie gehören sowohl eine subversive Sprachlichkeit als auch eine kulturelle Versetzung, mit denen eine „Entzauberung“ des Exotischen beabsichtigt wird.

Zu dieser Kategorie gehören ein transgressiver sprachlicher Eklektizismus sowie eine kulturelle Deplatzierung, welche die Kategorie des Anderen nicht nur im Zeichen einer trivial scheinenden Gegenüberstellung, sondern eines sich dezentrierenden Drittmöglichen zum Ausdruck bringt. Das düstere Landschaftspanorama, zu dem die sogenannten Karrasberge gehören, wo der eigentlich Kampf der Herero stattfindet, erweist sich in den Augen des anonymen Haupterzählers als Gegenbild, das – weit von jeglicher Exotik – jenen Widerstand intuitiv erahnen lässt. Im evozierenden Kapitel ‚Jenseits der Brandung‘ wird die Des-Illusion enthusiastischer Eroberungsgelüste des Kolonisators lapidar festgestellt: „Sechs Tage später erreichte der Dampfer Swakopmund [. . .]. Gegen 11 Uhr lichtete sich der Nebel. Eine graubraune Wüstenlandschaft kam zum Vorschein. An der Küste lagen verstreut ein paar Backsteinhäuser, Baracken, Wellblechhütten, Zelte. Keine Palmen, keine Bäume, überhaupt kein Grün.“ (17)

Diese topografische Paradoxie begleiten Momente der kulturellen Dislozierung, die an Hamburg – die Heimatstadt des Autors – onirisch erinnern. Im Gefechtsbericht über die „Unternehmungen des Obersten Deimling gegen Morenga“ werden biografische Konturen des Titelhelden erkennbar, die jedoch von ethno- bzw. eurozentrischen Kulturnormen ausgehend berichtet werden: „Morenga, dessen Name erstmals im Bondelzwartaufstand 1903 erwähnt wird, muß zuvor in den Kupferminen von Ookiep gearbeitet haben. [. . .] Angeblich soll er von einem Missionar mit nach Europa genommen worden sein und dort auch Deutschland kennengelernt haben. [. . .] Man kann versuchen, sich das vorzustellen: Wie Morenga in Hamburg vor den Helligen

einer Werft gestanden oder wie er die Pioniere in Altona beim Exerzieren beobachtet hat.“ (247).

Der antikoloniale Impetus des Autors vollzieht sich zudem durch die Schilderung der kolonialen Kultur- und Sprachpolitik, die einerseits eine Assimilation bzw. Alienation der Protagonisten und andererseits die Aneignung der Sprache der Kolonialherrscher thematisiert. Der junge Jakobus, ein „Hottentottenjunge“, der schnell Deutsch lernt (vgl. 59), sowie der Unterveterinär Wenstrup, der Nama lernt (vgl. 64), verkörpern eine kulturelle Entfremdung, die einen unerwünschten „Bumerang-Effekt“ für die deutsche Kolonialpolitik auslöst. Dies wird deutlich, als sich die angebliche Primitivität der Einheimischen, die in den Augen der Kolonialmacht im Namen der Zivilisation zu bekämpfen ist, als körperliche Eigenschaft bei Wenstrup manifestiert: „Alle starrten ihn überrascht an. Er war auf eine unvorstellbare Weise behaart, schwarz, affenartig. [. . .] Der Träger der deutschen Kultur [. . .] begann langsam denen zu ähneln, die zu bekämpfen er hergeschickt worden war.“ (70)

7. Schlussbetrachtungen

Uwe Timms *Morenga* liegen Wechselbeziehungen zwischen Hybridität und deren Diskursen zugrunde, die sowohl eine Dezentrierung des Subjekts als auch Reflexionsräume jenseits binärer Antagonismen eröffnen. Die Hybridisierung dieses postkolonialen bzw. antikolonialen Romans sollte durch das Prisma einer kulturellen Dialogizität betrachtet werden: Hinsichtlich möglicher „Wege einer Germanistik in transkulturellen Perspektiven im Mittelmeerraum“ lässt sich jenes Hybriditätsprinzip auf den Mittelmeerraum übertragen, der seiner Essenz nach als geopoetischer, und strategischer Zwischenraum (zwischen Nord und Süd) fungiert. Mit den Worten Homi Bhabhas gesagt, handelt es sich sozusagen um ein „Treppenhaus“, das sich als Garant für Transdifferenz und eine internationale Germanistik in ihrer möglichen Varianz erweist. *Morenga* dekonstruiert zwar kompromisslos jegliche Kolonialismen, versteht sich allerdings auch als Phänomenologie des Anderen, ein Text, der ein Alteritäts- und gegenseitiges Verantwortungsprinzip in den Mittelpunkt rückt. Der selbst-reflexive, konstruktivistische Charakter des Romans sowie dessen kulturkritischer Gehalt implizieren eine transkulturelle historische Konstruktion auf interkontinentaler Basis. Eine der Prämissen dieses Postulats besteht in der Konkretisierung und Konsolidierung einer transkulturellen Hermeneutik, die einem Heterogenitäts- und Inklusivitätsprinzip gemäß die Texte *anderer* Kulturen rezipiert. *Morenga* artikuliert und stilisiert eine signifikante „Transgressionsmetapher“, aus

der – mindestens aus didaktisch-pädagogischer Sicht – viel für die Textanalyse gewonnen werden kann.

Literaturverzeichnis

Bal, Mieke (2017): *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 4. Aufl., Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.

Benjamin, Walter (1974): „Über den Begriff der Geschichte", in ders.: *Illuminationen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bhabha, Romi B. (2016): *Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung*, (aus dem Englischen von Kathrina Menke), hg. und eingel. von Babka, Anna/Gerald Posselt, Wien/Berlin: Turia + Kant.

Brehl, Medardus (2007): *Vernichtung der Herero. Diskurse der Gewalt in der deutschen Kolonialliteratur*, München: Wilhelm Fink.

Bullivant, Keith (1995): „Uwe Timm und die Ästhetik des Alltags". In: *Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm*, hg. von Durzak, Manfred/Hartmut Steinecke in Zus. mit Keith Bullivant, Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 231–243.

Clifford, James/George E. Marcus (Hg.) (1986): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Deleuze, Gilles (1991): *Nietzsche und die Philosophie*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.

Derrida, Jacques (1967): *De la Grammatologie*, Paris: Minuit.

Dubiel, Jochen (2007): *Dialektik der postkolonialen Hybridität. Die intrakulturelle Überwindung des kolonialen Blicks in der Literatur*, Bielefeld: Aisthesis.

Foucault, Michel (2017 [1966]): *Die Heterotopien. Der utopische Körper*. Zwei Radiovorträge, 3. Aufl., aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hermand, Jost (1995): „Afrika den Afrikanern! Timms *Morenga*", in: *Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm*, hg. von Durzak, Manfred/Hartmut Steinecke in Zus. mit Keith Bullivant, Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 47–63.

Schaefer, Christina (2013): *Konstruktivismus und Roman. Erkenntnistheoretische Aspekte in Alain Robbe-Grillets Theorie und Praxis des Erzählens*, Stuttgart: Franz Steiner.

Timm, Uwe (1993): *Erzählen und kein Ende. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Timm, Uwe (2013 [1978]): *Morenga. Roman*, 12. Aufl., München: dtv.

Jahrbuch für Internationale Germanistik – Beihefte

Band 1 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 1). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3655-0

Band 2 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 2). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3836-3

Band 3 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 3). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3657-4

Band 4 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 4). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3658-1

Band 5 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 5). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3659-8

Band 6 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 6). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3660-4

Band 7 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 7). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3661-1

Band 8 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 8). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3662-8

Band 9 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 9). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3663-5

Band 10 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 10). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3664-2

Band 11 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 11). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3665-9

Band 12 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 12). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3666-6

Jeder Band ist auch Open Access auf www.peterlang.com verfügbar.